

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
Институт филологии, культурологии и межкультурной коммуникации

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ФИЛОЛОГИИ***

Материалы международной научно-практической  
конференции молодых ученых

Екатеринбург  
25 апреля 2019 г.

Выпуск 18

Екатеринбург 2019

УДК 82  
ББК ШЗ  
А43

рекомендовано Ученым советом федерального государственного  
бюджетного образовательного учреждения высшего образования  
«Уральский государственный педагогический университет»  
в качестве *научного* издания (Решение № 66 от 26.09.2019)

Редакционная коллегия:

канд. филол. наук, доцент И. А. СЕМУХИНА  
канд. филол. наук, доцент Т.В. ГОГОЛИНА  
канд. филол. наук, доцент И.В. ПЕТРОВ

А43 АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ФИЛОЛОГИИ  
[Электронный ресурс] : материалы международной научно-  
практической конференции молодых ученых. Екатеринбург,  
25 апреля 2019 г. / Урал. гос. пед. ун-т. – Электрон. дан. –  
Екатеринбург : [б. и.], 2019. – Вып. 18. – 1 электрон. опт диск  
(CD-ROM).

ISBN 978-5-7186-1203-5

В сборнике представлены материалы международной научно-  
практической конференции молодых ученых, прошедшей на  
базе Института филологии, культурологии и межкультурной  
коммуникации. Материалы печатаются в авторской редакции.

УДК 82  
ББК ШЗ

ISBN 978-5-7186-1203-5  
© ИФКиМК, 2019  
© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Берсенёв М.А.</b> Биография Дмитрия Шостаковича в романе Дж. Барнса «Шум времени».....	7
<b>Бобрикова Т.А.</b> Книга как локус ментального существования (на материале романа Милорада Павича «Другое тело»).....	15
<b>Ведерникова П.В.</b> Интертекстуальность в книге Аи эН «Библия в SMSках».....	22
<b>Градобоева А.А.</b> «Тоска» А. П. Чехова: жанровые особенности «рассказа открытия».....	30
<b>Жиляков Н.А.</b> Художественные возможности автобиографического текста: теория и битническая практика.....	37
<b>Зурбашева Ю.К.</b> Взрослые и дети в современной детской литературе: кто старше? .....	43
<b>Кадушина О.И.</b> Символ «живой жизни» или «знак рокового часа»? (Образ заходящего солнца в «Преступлении и наказании» Ф. М. Достоевского).....	50
<b>Качков И.А.</b> «Бригадир» В.Ф. Одоевского и «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого: опыт сопоставления.....	63
<b>Колпакова Е.В.</b> Послетекстовые упражнения при выполнении перевода адаптированной английской сказки.....	71
<b>Кунгурцева А.П.</b> Языковые особенности неполных предложений в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор».....	78
<b>Морозова М.К.</b> «Капитанская дочка» А. С. Пушкина в школьных курсах русской словесности XIX века.....	84
<b>Потапова Е.В.</b> Грузия и Кавказ в поэтическом сознании Пушкина («На холмах Грузии...» и «Не пой, красавица, при мне...»).....	90
<b>Пуртова Т.О.</b> Стилизация хокку в лирике Бальмонта.....	99

<b>Редькина К.В.</b> Самосознание как психологический фактор трагедии заглавного героя в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов».....	106
<b>Савина О.В.</b> Поэтический бестиарий Н. Гумилёва в цикле «Романтические цветы».....	112
<b>Степанова П.С.</b> Поэтика и функции образа грозы в рассказах М. Горького 1890-1900-х гг. ....	121
<b>Сутягина Т.Е.</b> Литературная репутация В. А. Соллогуба в 80-е годы XIX века.....	131
<b>Тарагара Ю.С.</b> Нарративная картина мира в рассказе Ф. Искандера «Ремзик».....	146
<b>Ткачук А.А.</b> Особенности организации повествования в книге «Сахарный ребёнок» Ольги Громовой.....	154
<b>Чекан К.О.</b> Продуктивность суффиксов -абельн-, -ибельн- в русском словообразовании.....	160
<b>Шадрина Ю.О.</b> Прецедентные имена религиозной сферы в романе Майкла Фрейна «Одержимый».....	166
<b>Шолохов М.А.</b> Лингвокультурная специфика вербальных интернет-мемов.....	172

## CONTENTS

<b>Bersenev M.A.</b> Biography of Dmitri Shostakovich in “The Noise of Time” by Julian Barnes.....	7
<b>Bobrikova T.A.</b> Slavic realities as a presupposition to the interpretation of the novel “Other body” by Milorad Pavić.....	15
<b>Vedernikova P.V.</b> Intertextuality in the book “Bible in SMS” of Aya En.....	22
<b>Gradoboeva A.A.</b> “Longing” A. P. Chekhov: genre features of “The story of discovery”.....	30
<b>Zhilyakov N.A.</b> The artistic possibilities of the autobiographical text: theory and practice.....	37
<b>Zurbasheva Ju.K.</b> Adults and children in modern children's literature: who is older? .....	43
<b>Kadushina O.I.</b> The symbol of “living life” or “the sign of the fateful hour”? (The symbolic image of the setting sun in “Crime and Punishment” by F. M. Dostoevsky).....	50
<b>Kachkov I.A.</b> “Brigadier” by V.F. Odoyevsky and “The Death of Ivan Ilyich” by L.N. Tolstoy: an attempt of comparison.....	63
<b>Kolpakova E.V.</b> The tasks following the reading process in translation of the simplified English fairy tale.....	71
<b>Kungurtseva A.P.</b> Linguistic characteristics of the incomplete sentences in the novel “Aviator” by E.G. Vodolazkin.....	78
<b>Morozova M.K.</b> “The Captain's daughter” by A. S. Pushkin in school courses of Russian literature in the 19th century.....	84
<b>Potapova E.V.</b> Georgia and the Caucasus in the poetic consciousness of Pushkin (“On hills of Georgia lies covering of night...” and “Do not sing, beauty, in front of me ...” ).....	90
<b>Purtova T.O.</b> The stylization of haiku in Balmont's lyric.....	99

<b>Redkina K.V.</b> Self-consciousness as a psychological factor in the tragedy of the title character in the tragedy of A. S. Pushkin “Boris Godunov” .....	106
<b>Savina O.V.</b> The poetic bestiary N. Gumilyov in the cycle “Romantic flowers” .....	112
<b>Stepanova P.S.</b> Poetics and functions of the image of thunderstorm in the M. Gorkys’ works of 1890-1900s .....	121
<b>Sutyagina T.E.</b> Literary reputation of V. A. Sollogub in the 80s of the XIX century .....	131
<b>Taragara Yu.S.</b> Narrative picture of the world in F. Iskander’s book “Remzik” .....	146
<b>Tkachuk A.A.</b> Features of the narrative organization in the Olga Gromova's book “Sugar Child” .....	154
<b>Chekan K.O.</b> The productivity of suffixes is -able-, -ible- in Russian word formation .....	160
<b>Shadrina Yu.O.</b> Precedent names of the religious sphere in the novel by Michael Frane “Headlong” .....	166
<b>Sholokhov M.A.</b> Lingo-cultural specificity of verbal Internet memes .....	172

**Берсенёв М.А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Биография Дмитрия Шостаковича в романе  
Дж. Барнса «Шум времени»***

**Аннотация.** Статья посвящена биографическому аспекту романа Дж. Барнса «Шум времени». Рассмотрены художественный приемы создания образов и советской действительности в романе. Важное место занимает анализ проблематики и лейтмотивов произведения. В связи с этим остается актуальным вопрос, почему именно Шостакович становится главным героем прозы современного британского писателя.

**Ключевые слова:** британская литература; британские писатели; романы; романы-биографии; русские композиторы; биографии композиторов; художественные приемы; литературное творчество.

**Bersenev M.A. (Ekaterinburg, USPU)**

***Biography of Dmitri Shostakovich in “The Noise of Time”  
by Julian Barnes***

**Abstract.** The article is devoted to the study of the biographical aspect of the novel “The Noise of Time” by Julian Barnes. The artistic methods of creating images and Soviet reality in the novel are considered. The article analyses the problematics and leitmotifs of the novel as well. In this regard, the question remains actual, why does Shostakovich become the main character in the novel of the contemporary British writer.

**Keywords:** British literature; British writers; novels; biography novels; Russian composers; biographies of composers; art techniques; literary creation.

Джулиан Барнс – писатель первой величины. Его произведения «Метроленд», «История мира в 10 1/2 главах», «Попугай Флобера» в свое время получили огромное количество литературных наград и переведены на многие современные языки. Барнс с ответственностью подходит к своей работе, не позволяя

себе ошибиться или высказать сомнительную точку зрения. Если он берется писать о СССР со всеми противоречиями и достоинствами этого периода, то делает это максимально достоверно с исторической точки зрения.

Роман «Шум времени» (“The Noise of Time”, 2016) посвящен одному из самых значимых лиц в мировой музыке двадцатого века – Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу. Произведение построено как внутренний монолог главного героя. Перед Дж. Барнсом, использующим в качестве документального материала мемуары Соломона Волкова «Свидетельство» и книгу Элизабет Уилсон «Shostakovich: A Life Remembered», стояла важная задача – не просто отразить жизнь советского композитора, но и создать цельное художественное произведение, где каждая часть будет отвечать на поставленные автором вопросы, соответствовать идее и развивать главную мысль. Другими словами, нужно было из «прозаичной» жизни гениального композитора составить историю со своим смыслом. Каким образом Барнс справляется со своей задачей, мы пытаемся проанализировать в настоящей статье.

Дж. Барнс в романе опускает значительную часть жизни Шостаковича. Возможно, другие периоды жизни героя менее удачно раскрывали ту или иную проблему, с точки зрения автора. У каждой главы есть своя структура, где кульминационным моментом является «разговор с властью», а всё остальное содержание хаотично, словно поток мыслей в голове композитора или, может быть, сама его музыка. («Музыкальная» составляющая романа Барнса представляет собой объект для самостоятельного исследования.) Однако то, в какой последовательности располагает Барнс эпизоды из жизни Дмитрия Дмитриевича, отражает идею романа.

В первой главе «На лестничной площадке» автор обращается к самому напряженному периоду жизни Шостаковича – 1937 году, когда композитора вызывали на допрос по поводу политического заговора против Сталина во главе с маршалом Тухачевским, близким другом и покровителем Дмитрия Дмитриевича. Первая глава знакомит читателя с детством Шостаковича, его юношеской порой, отношениями с родителями. Примечательно, что герой в 1937 г. не строит планов на будущее.



Ему кажется, что жизнь прекратится уже на днях. Этим и объясняется фрагментарность повествования и воспоминаний.

Обращение к теме детства – излюбленный прием авторов биографической прозы, позволяющий раскрыть образ главного героя, найти истоки становления его характера. Из детства Шостаковича в его психический склад перекачивается страх протянутых рук, большого дома с маленькими окнами, боязнь нрава матери. С некоторыми страхами Дмитрий Дмитриевич справляется, а другие мутируют и продолжают жить. Например, дом на Литейном в Ленинграде явно отсылает нас к страху огромного дома с непропорциональными окнами. Протянутые руки – символ страха, что кто-то чужой заберет твое. Но в романе руки бывают и другие: «не пианистические руки», докторские руки, материнские руки. Руки власти тянутся к Шостаковичу и страх остается: «...откроются двери, мелькнет суконная гимнастерка, последует кивок узнавания, а потом к нему потянутся руки, и чья-то потная пятерня сомкнется у него на запястье» [Барнс, 2016, с. 20].

Из первой главы мы узнаем, что Дмитрий Дмитриевич не сразу увлекся музыкой и не по собственному желанию сел за рояль. Мать занимала важное место в детстве будущего композитора и стремилась держать под контролем всю Митину жизнь. Именно она привила всем своим детям любовь к музыке. Однако отношение с матерью у Шостаковича были сложные. С одной стороны, он старался отстоять свое мнение, а, с другой, подчинялся её воле. Показателен эпизод ухода мальчика из дома к нанятому разнорабочему Юргенсу: «Мать не заставила его повторять дважды. Одевайся, приказала она, я тебя отведу... Софья Васильевна крепко сжала ему запястье и повела через луг в направлении избушки Юргенса» [Барнс 2016, с. 14]. В конце концов «побег» Дмитрия из дома не увенчался успехом, и жизнь продолжилась в привычном ритме.

Барнс приоткрывает нам и личную жизнь Дмитрия Дмитриевича в юности. В Анапе шестнадцатилетний Шостакович познакомился с Таней Гливенко, с которой у него был первый роман. «Татьяна Гливенко: коротко стриженные волосы и такая же, как у него, жажда жизни. Это была первая любовь, во всей кажущейся простоте и во всей обреченности» [Барнс, 2016, с. 19]. Дмитрий в силу своей юношеской горячности отстаивал

принципы «свободной любви», спорил с матерью об упразднении институтов брака. Это только подчеркивает «живость» и правдоподобность образа героя в романе.

Ирония играет важную роль в характеристике героя и в воссоздании советской действительности. Она была, возможно, единственным разумным решением рассуждать о политике, о будущем, о жизни в эпоху тотального террора, когда любое сказанное слово проверялось на наличие в нем политической подоплеки и могло послужить причиной ареста и скорой расправы. Известно, что и сам Шостакович любил спрятать свои мысли под сенью иронии, что также придает его образу в романе особую правдоподобность. «А еще лучше – пусть бы посадили его в деревянную клеть с недельным запасом колбасы и водки, выгрузили в аэропорту Ла-Гуардия и загрузили на борт перед обратным рейсом. Итак, Дмитрий Дмитриевич, как прошла поездка? Спасибо, прекрасно, увидел все, что хотел, да и компания подобралась на редкость приятная» [Барнс, 2016, с. 59].

Авторская ирония по поводу трусости и геройства во времена тоталитаризма лучше всего раскрывается в следующих строках: «Впрочем, трусом быть нелегко. Быть героем куда проще, нежели трусом. Прослыть героем – задача одного мгновения: выхватить пистолет, бросить бомбу... А прослыть трусом – задача на всю жизнь. Расслабляться нельзя. Нужно предвидеть любой момент, когда придется искать оправдания, влиять... Малодушие требует упорства, настойчивости, постоянства характера, а отсюда в каком-то смысле недалеко до храбрости» [Барнс, 2016, с. 149].

Чтобы приблизиться к разгадке той самой тайны русской души, Барнс обращается в своем произведении к интертексту, цитируя то Пушкина с Гоголем, то Чехова с Пастернаком. Интертекстуальность обусловлена особенностями направления постмодернизм, представителем которого уже несколько десятилетий является Барнс. Включение «русского» интертекста удачно обыгрывает мысли главного героя, оценивающего реальное положение вещей: «Чепуха совершеннейшая делается на свете», – а также дополняет национальный фон романа. Мы словно верим, что «Шум времени» написал человек, близкий к культуре России.

Даже самое название романа – «Шум времени» отсылает к одноименному произведению Осипа Мандельштама (1925). «Детский плач, фортепианные гаммы, стоны пациентов бесчисленных зубных врачей, звон посуды маленьких дачных табльд'отов, рулады певцов и крики разносчиков не молкнут в лабиринте кухонных садов, булочных и колючих проволок, и по рельсовой подкове, на песчаной насыпи, сколько хватает глаз... По редким сосновым перелескам блуждают бродячие оркестры: две трубы калачом, кларнет и тромбон – и, выдувая немилосердную медную фальшь, отовсюду гонимые, то здесь, то там раздражаются лошадиным маршем прекрасной Каролины» [Мандельштам. 2012, с. 29]. Два «Шума времени», Мандельштама и Барнса, строятся как воспоминания об эпохе и людях. Однако музыка у Мандельштама строится на хаосе звуков и шума; у Барнса же музыка рождается из отрицания шума и дисгармонии.

Также примечателен эпизод из детства Шостаковича, когда священник настоял на том, чтобы младенца назвали Дмитрием. Родители настаивали на Ярославe, так как Дмитрием уже зовут отца ребенка, да и Дмитрий Дмитриевич звучало бы не очень удобно. В конце концов, в мир вошел Шостакович как Дмитрий. То, как построен этот эпизод крестин отсылает нас к произведению Н. В. Гоголя «Шинель», где главного героя тоже называют в неудобопроизносимом варианте – Акакий Акакиевич.

Барнсу необходимо было включить в свой роман ряд музыкальных терминов, да еще таким образом, чтобы они не выбивались из общего тона повествования. Ведь роман, как мы сказали ранее, построен в форме внутреннего монолога композитора, а значит его восприятие мира построено, по большей части, на слухе и на музыке. Так, в тексте появляются уникальные фразы: «...редко у кого жизнь заканчивается фортиссимо и в мажоре» [Барнс, 2016, с. 166], «четыре фа-диезных вопля городской сирены» [Барнс, 2016, с. 9]. Автор мастерски использует лексику из мира профессиональных музыкантов.

«Предметный» фон в главах также играет важную роль в создании образа главного героя. К примеру, образ лестничной клетки в первой главе рисует нам гнетущую атмосферу несвободы и тесноты. И не случайно, ведь лейтмотив главы «На лестничной площадке» – страх, который не позволяет сфокусиро-

ваться на определенном моменте. Шостакович вспоминает как исчезали его знакомые и коллеги по работе. Особенно его поразила расстрел маршала Тухачевского. А ведь тот был чуть ли не первым человеком в стране, зарекомендовавший себя как талантливый военачальник.

Ассоциативный фон взаимодействует с героем и направляет его поток сознания. Например, «стоящий у ноги чемоданчик с самым необходимым напомнил о несостоявшемся уходе из дома. В каком же возрасте это было? Лет в семь – восемь, наверное» [Барнс, 2016, с. 12]. Или же зажатая в руках папирosa относит мысленно к высказыванию приятеля о том, что у него, Шостаковича, «не пианистические руки» [Барнс, 2016, с. 15]. Лестничная площадка наполнена механическими, неприятными звуками: «рокот лифта», «скрежет лифта», «опять зарокотал механизм лифта», что еще больше нагнетает атмосферу времен сталинских репрессий. Да и сам лифт наводит страх и ужас на героя всякий раз, когда тот останавливается. Таким образом, через фоновое сопровождение раскрывается внутренний мир героя, дается характеристика эпохи и создается особая атмосфера.

Малодушие было присуще Шостаковичу, каким он представлен в романе, с ранних пор, когда мальчиком не смог уйти жить к Юргенсу. Если этот момент мы можем списать на детскую горячность и наивность, то бегство от женитьбы на любимом человеке – Нине Варзар в достаточно зрелом возрасте, уже не имеет никаких оправданий в нерешительности. Вообще, трусость и малодушие, в которых герой упрекает сам себя, подаются в романе как линия, тянущаяся через всю жизнь композитора. Не стоит, разумеется, думать, что Барнс пытается воссоздать «подлинный» характер композитора. Характер, созданный на страницах романа, подчиняется идее, которую Барнс обозначил в интервью: «Шостакович был сломан как человек, но как художник он сохранился – в этом и было противоречие в моей книге» [Познер, 2016].

Важную роль в создании образа Шостаковича играет новелла Ги де Мопассана «Госпожа Парис» [Барнс, 2016, с. 41, 151]. Барнс на её основе показывает, как меняется отношение к себе у Дмитрия Дмитриевича. В молодости он видел себя исключительно в образе молодого командира, который завел роман с

женой коммерсанта и объявил осадное положение в городе, чтобы задержать её мужа. В зрелом возрасте, провожая взглядом черный «бьюик» господина А., который заезжал за Ниной Шостакович, Дмитрий Дмитриевич представлял себя уже на месте коммерсанта.

Справедливым будет вопрос, почему именно Шостакович выступил главным героем в романе Барнса. Основная причина даже не в том, что писатель испытывает симпатию к советскому композитору и хорошо знаком с творчеством Дмитрия Дмитриевича. Причина, по которой Шостакович сделался героем книги скорее в том, что вся его жизнь, а вместе с ней и творчество, были для Дж. Барнса олицетворением борьбы с властью. Не открытой конфронтации, что неминуемо привело бы к смерти в сталинские времена, а точно выверенному балансу между отстаиванием своих принципов и обеспечением безопасности для себя и своей семьи. В интервью Владимиру Познеру Барнс говорил: «Знаете, люди все время пытаются представить: А что, если? А что, если я жил бы при более жестком режиме, как бы я поступил? Каков был бы мой выбор. В моей голове постоянно крутились беспокойные, почти полусознательные размышления» [Познер, 2016]. «Шум времени» – это и есть ответ на вопрос: «Что бы сделал я?» И ответ дается всеми размышлениями, внутренним монологом героя, а не какой-либо одной категоричной фразой. Образ Шостаковича создается и развивается на протяжении всего романа. Композитор, как и любой другой человек, с годами меняет свои ориентиры, подвергает сомнению прошлые убеждения. Если в молодости он боялся смерти, рьяно доказывал матери принципы свободной любви, то в старости Дмитрий Дмитриевич произносит следующую фразу: «Наверное, в этом и заключается одна из уготованных человеку трагедий: наша судьба – с годами превращаться в тех, кого мы больше всего презирали в молодости» [Барнс, 2016, с. 153]. В последней главе темп повествования меняется от фрагментарного к размеренному монологу. Каждая мысль теперь не сменяет хаотично другую, а развивается и заканчивается неким выводом.

Таким образом, Барнс использует целый ряд художественных приемов для создания правдоподобного, цельного образа Шостаковича. Среди них использование музыкальных терми-

нов, включение в ткань повествования иронии и цитат из русской классической литературы, выстраивание ассоциативного фона. Барнс выбирает самые значимые эпизоды из жизни Дмитрия Дмитриевича, которые соответствуют его идее столкновения власти и искусства. «Шум времени» – это история не только о Шостаковиче, но и об эпохе, которая осталась в прошлом.

### **Литература**

*Барнс Дж.* Шум времени. – СПб.: Азбука, 2016. – 288 с.

*Познер В.* Выпуск от 26.12.2016. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=MLOBAH26LoI>.

*Гоголь Н. В.* Шинель. – М.: Художественная литература, 1952. – 32 с.

*Мандельштам О.* Шум времени. – СПб.: Азбука-классика, 2012. – 384 с.

*Волков С. М.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. – Limelight editions, 1979. – 219 с.

*Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. – СПб.: Композитор, 2006. – 552 с.

**Бобрикова Т.А. (Пермь, ПГГПУ)**

***Книга как локус ментального существования  
(на материале романа Милорада Павича «Другое тело»)***

**Аннотация.** В статье представлен когнитивно-семиотический анализ одной из пространственных сред романа Милорада Павича «Другое тело» («Drugo telo») – ментального семиозиса книг (языкового сознания как библиотеки текстов). Формально персонажи романа пишут книги, редактируют их, читают, а в реальности «живут» в этом пространстве. Функциональная нагрузка упомянутых в романе книг («История о жизни и славных делах великого государя и императора Петра Первого», «Краткое введение в историю происхождения славяно-сербского народа» и др.) – хранилище знания, инструмент категоризации и систематизации мира, а также «другое тело» для своих авторов и читателей. В качестве нарративного инструмента книги являются соединительным звеном между физической реальностью, пространством снов, истории Европы и др., поскольку принадлежат этим локусам одновременно. В качестве знаков книги репрезентированы по индексальному типу. Однако обратной стороной номинаций выступает символический шлейф – стоящий за ними культурно-исторический смысл, формирующий один из текстов в тексте этого романа.

**Ключевые слова:** ментальный локус; семиозис; индексальная репрезентация; символическая репрезентация; литературное творчество; сербская литература; сербские писатели; романы.

**Bobrikova T.A. (Perm, PGGPU)**

***Slavic realities as a presupposition to the interpretation  
of the novel “Other body” by Milorad Pavić***

**Abstract.** The subject of this article is the system of Slavic realities as a presupposition to the interpretation of the novel “Second Body” by Milorad Pavić. Among the main tasks of the work: systematization of the Slavic world realities, semiotic tools of their actualization, narrative function in the text. It is shown that the reverse

side of the predominantly index way of representation of realities (among them nominations of geographical loci, names of characters of Serbian history and culture, names of Cyrillic books, etc.) is their mandatory symbolizm (one of the reasons for the birth of extra-textual structures of the novel).

**Keywords:** mental locus; semiosis; index representation; symbolic representation; literary creation; Serbian literature Serbian writers; novels.

**Предварительные замечания: исходные понятия и методология исследования.** Основное направление работы связано с семиотическим анализом интеллектуального пространства в романе Милорада Павича «Другое тело» (“Drugo telo”). В частности, речь пойдёт о книгах как ментальных локусах существования человека.

Мы будем исходить из следующих положений. В основании человеческого существования лежит пространственное мышление. Человек живет на пересечении системы пересекающихся пространственных сред (физического пространства, пространства памяти, сновидений, истории, интеллектуального и др.). И поскольку все названные пространства актуализируются в языковом сознании, то границы между этими локусами не ощущаются. Действительно: где начинаются и заканчиваются воспоминание или сон? Эта ситуация – одна из тем романа Милорада Павича «Другое тело».

**Объектом** работы стало интеллектуальное пространство, под которым понимается пространство идей, эмоций, рождающихся в результате соприкосновения героев романа с книгами. Персонажи романа пишут книги, редактируют их, читают (в том числе, одни и те же), а в реальности «живут» в пространстве мысли – мире, созданном языком.

**Цель** работы – когнитивно-семиотический анализ вторичной действительности, создаваемой книгами-текстами, вернее, результатами их интерпретации. Отсюда *ментальный* характер этого пространства. Основные **задачи** связаны с определением книг как ментального локуса существования человека, выявлением степени актуализированности их «границ», семиотическо-



го способа их текстовой актуализации и нарративной функции в романе.

С семиотической точки зрения анализ ментального пространства предполагает выявление способа репрезентации объекта по типу индекса, иконы или символа [Пирс, 2000]. Индексы выполняют указательную функцию, отмечая точки пространства. Иконические знаки – «картины», замещающие объекты: это могут быть пейзажные, портретные, интерьерные характеристики и другие описания. В зависимости от степени достоверности и подобия они делятся на иконы-образы или иконы-схемы. Роль символического знака – замещать некую абстрактную идею. Выявление семиотического способа репрезентации позволяет определить характер «границ» книг как ментальных локусов и их текстовую актуализацию.

В рамках логико-семантического анализа языка [Фреге, 2000] актуализация происходит как знаковый процесс, включающий номинацию и предикацию. Имена направлены на номинацию (замещение) объектов, предикаты говорят о свойствах объектов и отношениях между ними. Семиотический и логико-семантический механизмы репрезентации работают по принципу дополнительности.

**Языковое сознание как библиотека текстов.** Система упомянутых в романе книг представляет собой переплетенную сеть имен и заглавий – **семиозис текстовых знаков**. Книги различаются по времени написания, языкам, авторам. Перед читателем разворачивается литературная история девяти столетий: от XIII века до начала XXI века (роман опубликован в 2006 г.).

**Географическая карта языков**, на которых написаны книги, охватывает территорию Европы. На *сербском языке* написаны книги Захарии Орфелина «Приветствие Моисею Путнику» (1757), «Апостольское молоко» (1763), «Славяно-сербский журнал» (1766), «История о жизни и славных делах великого государя и императора Петра Первого» (1772). Здесь же книги Гавриила Стефановича Венцловича: «Разглагольник», 1734 и «Преображение Господне», 1735. На сербском языке написано «Краткое введение в историю происхождения славяно-сербского народа» П. Юлинаца (1765) и «Внутренняя сторона ветра» (1991) – роман самого М. Павича.

На *латинском языке* создан труд «*Illyricum vetus et novum*» («Иллирия древняя и новая»). Упомянуты сочинения Иоанна Златоуста, которые написаны на *латинском и греческом языках*.

Главные персонажи романа – Лиза и писатель – обращаются к справочникам по каббалистике XIII века, написанным в оригинале на *древнееврейском языке*. Их интересуют *английский* экземпляр «Сефер ха-Темунах» («Книга образа») и *французский* перевод «Сефер ха-Зогар» («Книга сияния»).

*Итальянский язык* представлен в романе двумя произведениями: «Божественная комедия» Данте (1320) и «*Istoria e descrizione della cita di Belgrado*» («История и описание города Белграда») (1789), *английский* – книгами Эзры Паунда, комедией О. Уайльда «Как важно быть серьезным» (1895). В списке книг Орфелина оказываются труды на *французском языке* Вольтера «История Карла XII» (1731), «История Петра Великого» (1760), на *немецком* – текст Филиппа Иоанна фон Страленберга «Историко-географическое описание северной и восточной частей Европы и Азии».

Все перечисленные книги репрезентированы в романе индексально: приводятся только их названия и имена авторов. Сами книги, как материальные объекты, при этом не описаны: мы не знаем ни цвета их обложек, ни формата издания, ни толщины страниц. Однократно приведён визуально-ольфакторный экфрасис книг отца Ружички, которые выпускали «запах переплетного клея и разноцветных чернил» [Павич, 2006, с. 236].

Однако за оборотной стороной номинаций книг всегда стоит символический подтекст: книги формируют культурно-исторический смысл романа и неслучайно упомянуты вместе со своими авторами. Захария Орфелин первым стал печатать книги на сербском языке, был родоначальником сербского барокко, выпустил первый журнал у южных славян [Павич, 2009]. Гавриил Стефанович Венцлович переводил библейскую литературу на сербский язык и первым начал писать проповеди на родном языке [Павић, 1972]. «Божественная комедия» Данте не только энциклопедия богословских, научных и философских знаний, это памятник итальянской и мировой культуры.

Система книг обладает отчётливой **функциональной нагрузкой**. Так, книги **хранят знания**. Личные библиотеки есть

у большинства персонажей романа: у писателя и Лизы, Захарии Орфелина, Гавриила Стефановича Венцловича, отца Ружички. Библиотека писателя и Лизы включала книги по истории и теории литературы, археологии, антропологии и др. Подробные списки книг мы обнаруживаем у Захарии и отца Ружички.

Книги – важнейшая **среда существования** для героев романа. Они буквально окружены книгами: «Лиза унаследовала привычку засыпать по вечерам с книгой в руках» [Павич, 2006, с. 14], а в комнате отца Ружички книгами было заполнено окно. Но персонажи не просто читают и коллекционируют книги, они являются их создателями. В романе представлены фигуры трех авторов – безымянного Писателя (это автопортрет Милорада Павича), Захарии Орфелина и Гавриила Стефановича Венцловича. Их книги выступают как пространство, в котором актуализируются память и воображении. Причём писатели настолько увлечены творческой деятельностью, что находятся на грани безумия. Как и в романе другого сербского писателя Горана Петровича «Книга с местом для свиданий» [Петрович, 2005], книги становятся локусом истинного существования человека. Перешагнув за порог книги, читатели начинают жить *там*, как живут *здесь* (т. е. в реальности): любят, надеются и верят.

Книги **картируют мир**, в буквальном смысле, позволяя героям создавать маршруты передвижения по физическому пространству. Увлеченные идеей существования другого тела Иисуса, Лиза и писатель читают Библию и следят за историей Его передвижений от воскресения из гроба до вознесения. Они ищут ответ на вопрос, почему долгая прогулка Иисуса после смерти разворачивается от Иудеи до Галилеи, и полагают, что своим путешествием Иисус хочет что-то сказать. Не найдя ответа в библейских картах «Ministry of Jesus» («Странствования Иисуса»), Лиза и писатель решают составить свою карту и отмечают на ней восемь мест, в которых бывал Иисус: «все эти ответвления берут начало в Иерусалиме. Одно шло на запад, от Иерусалима к Эммаусу, второе на север, к Галилейской горе, третье тоже на север, к Тивериадскому морю, а четвертое в сторону Вифании» [Павич, 2006, с. 185].

Проложенный на их карте маршрут представлял собой четыре ответвления из начальной точки в Иерусалиме и напоми-

нал предпоследнюю букву Шин из древнееврейского алфавита. Проанализировав справочники по каббалистике, они приходят к выводу, что послание Христа исходит из другого тела: «Старайся быть счастливым настолько, насколько это возможно!» [Павич, 2006, с. 189]. Так, книга становится картой продвижения по физическому миру.

Одно из важнейших положений романа – **книги как другое тело** человека. Писатель перед смертью слышит голоса написанных им книг, слетающихся к нему со всех концов света: «Мы твоё другое тело. Мы, твои книги. После смерти у тебя нет и не может быть никакого другого тела» [Павич, 2006, с. 183]. Писателю казалось, что читатели со всего мира возвращают его книги. В последние дни жизни он мысленно распределял созданные им книги на полках своей библиотеки, а однажды осенью сказал, что книги улетели вместе с птицами.

Книги выполняют функцию **нарративного инструмента**. Принадлежа одновременно нескольким пространственным средам, они являются, как и сны, точкой, где воедино сводится физическая реальность, память человека, интеллектуальная история и культура. Книга, как материальный объект, имеющий форму, вес, цвет, запах, есть часть физического мира. Но книга как текст, как пространство интерпретаций связана с памятью, историей, культурой (в романе это славянское и западноевропейское культурное пространство).

**Заключительные замечания.** Сделаем некоторые выводы. Анализ инструментов репрезентации книг как ментальных локусов позволяет говорить о том, что книги репрезентированы по индексальному типу. Однако оборотной стороной номинаций выступает стоящий за ними культурно-исторический смысл романа. **Эффект семиозиса книг** достигается следующим образом. Книги связаны между собой одним автором, языком или одним временем написания. Отличительной чертой книг является их функциональная нагрузка: они хранят знания, картируют мир, благодаря чему возможна связь человека с Богом. Книги, как нарративный инструмент, объединяют персонажей из разных исторических эпох. И особенно важна для Павича идея обретения тела после смерти: таким *другим телом* для писателя становятся его книги.

## Литература

*Павич М.* Биография Белграда: [эссе] / пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Амфора, 2009. – 319 с.

*Павич М.* Другое тело: роман / пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 336 с.

*Петрович Г.* Книга с местом для свиданий: роман / пер. с серб. Л. Савельевой. – СПб.: Амфора; ТИД Амфора, 2005. – 415 с.

*Пирс Ч.* Начала прагматизма / пер. с англ., предисловие В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.

*Фреге Г.* Логика и логическая семантика: сборник трудов / пер. с нем. Б. В. Бирюкова; под ред. З. А. Кузичевой. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 512 с.

*Павић М.* Гаврил Стефановић Венцловић. – Београд, 1972. – 326 с.

**Ведерникова П.В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

*Интертекстуальность в книге Аи эН «Библия в SMSках»*

**Аннотация.** Статья рассматривает связь эпитафий и библейского претекста в книге Аи эН «Библия в SMSках». Выделяются основные функции интертекста. Отмечается, что выдержки смс-переписки являются звеном в характеристике персонажей: герои модернизируют и иронически остраивают авторитетный библейский текст, который в мире героев получает тривиально-бытовую интерпретацию.

**Ключевые слова:** интертексты; функции интертекста; эпитафии; претексты; sms; библейские тексты; литературные герои; литературное творчество.

**Vedernikova P.V. (Ekaterinburg, USPU)**

*Intertextuality in the book “Bible in SMS” of Aya En*

**Abstract.** The article covers the connection between epigraphs and biblical pretexts in the book of Ai En “The Bible in Sms”. The main functions of intertext are distinguished. According to the excerpts of SMS correspondence is a link in the characterization of the characters: the characters modernize and ironically remove the authoritative biblical text, which in the world of heroes, receives a trivial interpretation.

**Keywords:** intertexts; intertext functions; epigraphs; pretexts; sms; bible texts; literary heroes; literary creation.

О феномене интертекстуальности написано значительное количество научных работ, исследования интертекста – до сих пор бурно развивающаяся область гуманитарной науки. В качестве рабочего для нашей статьи мы выбрали определение И. П. Смирнова: «Интертекстуальность – это слагаемое широкого родового понятия, имеющего в виду, что смысл художественного произведения полностью или частично формируется посредством ссылки на иной текст, который отыскивается или в творчестве того же автора, или в смежном искусстве, или в предшествующей литературе» [Смирнов, 1995, с. 193]. Отметим, что необходимо также

разграничивать понятия «интертекст» и «интертекстуальность». По мнению Н. Пьеге-Гро, «интертекстуальность – это устройство, с помощью которого один текст перезаписывается на другой текст, а интертекст – это совокупность текстов, отразившихся в данном произведении, независимо от того, соотносится ли он с произведением (в случае аллюзии) или включается в него (как в случае цитаты) [Степанов, 2001, с. 49].

«Библия в SMSках» – одно из самых спорных произведений последних лет, сюжет которого развивается вокруг наследства и Библии (бабушка Вигнатя не хочет распределять между внуками свое состояние, пока те не прочтут Священное Писание). Старший брат Макс пытается помочь сестре Еве в достижении ее цели, поэтому пересказывает ей Библию в смс-переписке. Вторая сюжетная линия связана с братьями Салимом и четырехлетним Стасом: они остаются без мамы и вынуждены жить у бабушки, которая пытается найти средства для существования. Салим, надеясь на помощь отца, отправляется на его поиски и находит нового друга – Еву. Герои из абсолютно разных миров встречаются, влюбляются, но расстаются.

Стоит коротко отметить структуру книги: в произведении 31 глава, каждая из которых начинается с выдержки из смс-переписки главных героев – Макса и Евы, где иронично описывается, пересказывается Библия. В Послесловии эпиграф отсутствует. Таким образом, можно сказать, что здесь мы имеем дело со сложным сочетанием паратекстуальности и интертекстуальности: поскольку интертекстуально насыщенными являются рамочные компоненты текста (названия и эпиграфы глав). В статье мы обратимся только к одному варианту интертекстуальности книги Аи ЭН, а именно рассмотрим отношения между эпиграфами и библейскими претекстами.

Наблюдая за эпиграфами ко всем главам произведения, можно сказать, что последовательность эпиграфов не создает никакого отдельного, нового сюжета. Хронологической логики в их использовании тоже нет – все претексты взяты из разных книг и заветов Библии. Примечательно лишь одно: эпиграф первой главы «День первый» отсылает к первой главе книги Моисеева – Бытию, а это, между тем, и первая книга самой Библии, Ветхого завета. Последняя глава «Зима после» имеет претекст

из Апокалипсиса, последней книги Нового завета. Создание мира в первой главе описывается Максом так: *«Ничо нема. Б сотворил небо & небо. Носился над водой»* [А. Эн, 2012, с. 7]. В последнем эпиграфе герои размышляют о словах Иоанна Богослова, который сулил беды и язвы каждому, кто приложит что-то к словам Библии (то есть главным героям), на что Макс, отшучиваясь, говорит: *«Может и ждет...Но разве это повод врать или быть зомбированным идиотом»* [Там же, с. 239]. Таким образом, эпиграфы иронично вписывают приключения героев в библейскую историю, намечают начало и конец мира.

В рамках анализа мы опирались на классификацию разных типов взаимодействия текстов, которые разработал и описал французский исследователь Ж. Женетт в своей работе «Палимпсесты: Литература во второй степени». Обратимся к этой классификации.

1. Интертекстуальность – соприкосновение одного текста в другом (с помощью цитат, аллюзий, плагиата и т. д.).

2. Паратекстуальность, то есть связь текста и его заглавия, послесловия, эпиграфа, эпилога и т. д.

3. Метатекстуальность – ссылка, которая комментирует или критикует свой претекст.

4. Гипертекстуальность, а именно – ирония или пародирование одного текста другим.

5. Архитекстуальность, которая понимается как жанровая связь текстов [Женетт, 1989, с. 213].

Исследователями также описаны функции интертекста. Опираясь на классификации Натали Пъеге-Гро [Пъеге-Гро, 2008, с. 95-104], Н. А. Фатеевой [Фатеева, 2007, с. 37-38], классическую модель функций языка Р. Якобсона [[Якобсон http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm](http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm)], мы сформировали примерную систему функций интертекста:

\*Об *экспрессивной* функции можно будет говорить в тех случаях, когда интертекстуальная отсылка станет самовыражением автора.

\**Конативная* функция проявляется в том, что интертекст может быть ориентирован на конкретного адресата.

\**Игровая* функция предполагает, что распознавание интертекстуальных ссылок может быть для читателя своего рода «игрой».



\**Метатекстовая* функция дает читателю альтернативу: он может продолжить чтение, не обращая внимания на интертекст, а может провести собственный анализ данного фрагмента с отсылкой на текст-предшественник.

\**Функция характеристики персонажей* – интертекст позволяет лучше понять героев, их действия, поступки, натуру.

На примере трех эпитафий попробуем рассмотреть особенность использования интертекста и некоторые его функции.

В третьей главе под названием «Все будет просто зашибись» претекст выдержки из SMS-переписки двух молодых людей стоит искать в Ветхом завете, в Исходе, в 37 главе. В эпитафии интертекстуальной является фраза: *«Ковчег был из дерева ситтим, метр-полтора длиной»* [А. Эн, 2012, с. 21]. Данный интертекст достигается благодаря цитате с точной атрибуцией, но не тождественным воспроизведением образца: *«Ковчег был из дерева ситтим»* [Библия <https://ekzeget.ru/bible/ish/37/>]. Примечательно, что используемую в библейском тексте меру исчисления герой переводит в знакомую ему систему координат (ковчег был «метр-полтора длиной»). Нельзя не заметить в тексте эпитафии также аллюзию на еще одну часть Библии, а именно фразу Макса: «НЕ ТОТ ковчег! Биообразцы Ной собирал» [А. Эн, 2012, с. 21]. Данная аллюзия отсылает к Ветхому завету, Бытию, главам 6-9.

Текст-предшественник претерпевает существенные изменения, герои его перерабатывают по-своему и передают друг-другу через сленговые слова, современный им язык. Так, например, эмоции выражаются с помощью скобочек: «))))))))))))))))))))))))», текстовых смайликов: «0\_o», «%» и междометий: «Брррр», «Нууу». Заметен перенос особенностей молодежной устной речи на речь письменную: «карош», «што-ли», «лана», «случ» и т. д. Подростки употребляют их для экономии речевых усилий. Однако без особых трудностей современный читатель поймет, о чем идет речь, так как смысловые части переданы кратко, но понятно. Стоит особо отметить, что в данном случае оба героя иронически заменяют библейское «пара тварей» на «био-образцы». На протяжении всего произведения Библия воспринимается через призму иронии и сарказма. Ева в любой удобной ситуации демонстрирует свое чувство юмора, например, «ВЕСЕЛИИЛ РАЗВЕСЕЛИИЛ!».

Опираясь на классификацию функций интертекста, которую мы привели ранее, можно говорить о роли интертекстуальной отсылки в данном фрагменте. Важно, что в данном случае (и в книге в целом) обращение героев с библейским текстом становится одним из способов характеристики персонажей. Исходя из одного лишь эпиграфа можно заключить, что Макс более религиозен, чем Ева: он прерывает ее богохульства: «Не богохульствуй все-таки, лана». Макс трепетно относится к сестре и называет ее хоть и с укором, но «подругой». У Евы живой и цепкий ум, поэтому библейские сюжеты она быстро переосмысляет в реалиях XXI века – так, например, истории с ковчегами в ее интерпретации принимают такой вид: «1Й большой ковч был с мясом на случ потопа, 20Й маленький с водой для засухи!)))))))))))))))))))))))))). Однако, как было сказано выше, оба героя воспринимают библейские сюжеты с насмешкой, «свысока» – как бесконечно устаревший текст (отсюда и стремление осовременить его – потому и появляются в истории с ковчегом «био-образцы»).

Претекстом эпиграфа к 20 главе «Летающий ползать» является книга пророка Исаии, глава 6, однако в данном эпиграфе имеется еще и интертекстуальная отсылка к художественному произведению, а именно стихотворению Александра Сергеевича Пушкина «Пророк». Интертекст достигается благодаря цитате с точной атрибуцией: «И шестикрылый серафим на перепутье мне явился». Интертекстуальной также становится цитата с неточным воспроизведением образца: «Они двумя крыльями лицо прикрывали, двумя – ноги, а двумя – летали» [А. Эн, 2012, с. 149-150], текст-донор, как мы отметили выше, взят из Библии: «Вокруг Него стояли Серафимы; у каждого из них по шести крыл: двумя закрывал каждый лице свое, и двумя закрывал ноги свои, и двумя летал» [Библия <https://ekzeget.ru/bible/is/6/>].

Впервые за все произведение художественный и библейский интертекст находятся так близко (в том числе и потому, что само стихотворение А. С. Пушкина отсылает к Ветхому завету). Претекст претерпевает значительные изменения: как и в предыдущем эпиграфе, герои переносят особенности современной им устной речи в речь письменную («стишог», «чесслово», «дисконф»). Доходит до того, что сама Библия сокращается до «Биб». Эмоции выражаются с помощью восклицательных знаков, текстовых смайликов: «%»),

«Лол!», а также скобочек. Стоит отметить, что в смс-переписке именно скобочки часто заменяют смех, что вновь говорит о том, что библейские сюжеты воспринимаются с иронией. Так, например, само существование серафима вызывает у Евы смех.

В данном случае особого внимания заслуживает функция характеристики персонажей, ведь использование стихотворения можно расценивать как самовыражение героев. Ева цитирует Пушкина, Макс цитирует Библию – и получается, что герои ставят в один ряд художественный текст и Писание. Таким образом подчеркивается, что и Библия для них – художественное произведение, результат чьей-то фантазии. Кроме того, божественные создания воспринимаются Евой с явной иронией, она говорит, что стихотворение не учит, а «заучивает», так как учить стихотворение про серафимов: «жесть». Таким образом, работа с художественным претекстом вновь характеризует персонажей, которые привыкли жить в реалиях XXI века и не готовы поверить в возможность чудесного.

В главе 21 «Я иду тебя искать» претекстом (впервые в книге) становится Псалтырь, а именно псалом 123. Псалом – гимн иудейской и христианской религиозной поэзии и молитва из Ветхого Завета [Академик: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/18021>]. Соприсутствие одного текста в другом достигается благодаря аллюзии: «Спасибо Бог, что нам помог! Люди бы нас убили, воды бы нас потопили, короче – спасибо, Бог, ты сделал все, что смог!» [А. Эн, 2012, с. 158-159]. Претекстом же будет: «Если бы не Господь был с нами, – да скажет Израиль, -

2если бы не Господь был с нами, когда восстали на нас люди,

3то живых они поглотили бы нас, когда возгорелась ярость их на нас;

4воды потопили бы нас, поток прошел бы над душою нашею;

5прошли бы над душою нашею воды бурные.

6Благословен Господь, Который не дал нас в добычу зубам их!» [Библия <https://ekzeget.ru/bible/ps/123/>].

Претекст в этот раз не просто претерпевает изменения, он меняет и форму – из молитвы превращен в стихотворение. Однако стихотворство становится «заразительным» и, моделируя ситуацию потопа, Ева сочиняет свои стихи: «Спасибо, уроды,

что не потопили нас воды!», «И продолжуху лови: спасибо мамочка, что не утопила меня в ванночке, спасибо папулька, что не пустил в меня пульку...» [А. Эн, 2012, с. 158-159].

Стоит также отметить аллюзивность при использовании имен – Пушкина и матери Терезы. Только если Пушкин ассоциируется с поэтом и употребление его имени в рамках разговора о стихах и рифмах – понятно, то упоминание в данном контексте матери Терезы вызывает вопросы. Стоит также отметить, что Макс вновь просит Еву не богохульствовать, однако же в свою очередь превращает псалом в шуточное стихотворение. Искренняя благодарность за спасение жизни и души, описанная в библейском претексте, воспринимается героями иронически. Они не верят в Потоп – а поэтому не верят и в спасение, в чудо, которое мог сотворить только Господь Бог.

Помимо того, что интертекст в трех фрагментах выполняет уже отмеченную функцию характеристики персонажей, он в книге Аи Эн становится своеобразной игрой. В мире героев переработка библейского текста – попытка сделать приятным и веселым скучное чтение Библии, для читателя – игра, выведенная на новый уровень. Сталкиваясь перед каждой главой с модернизированной цитатой из Ветхого или Нового завета, читатель оказывается перед выбором: он может отказаться от этой игры (например, осознав, что всякий раз новая глава снабжается иронической переделкой Библии и не углубляясь в подробности цитирования), может позволить вовлечь себя в разгадывание интертекстуального ребуса (откуда именно цитата? Почему именно она? Почему предшествует именно этой главе? и т. д.).

В целом, говоря пока только о связи эпиграфов со своими претекстами и о функциях этой интертекстуальности, можно сделать вывод, что эпиграф и его библейский претекст – это новое поле для размышления читателей, ведь именно эти выдержки смс-переписки являются показательным звеном в характеристике персонажей. Пытаясь сделать Библию «нескучной», герои всегда прибегают к одним и тем же механизмам: ироническое остранение, «апгрейд» (устаревшее заменяется на новое, современное), в результате чего авторитетный библейский текст и события, описанные в нем и свидетельствующие о божественном провидении, в мире героев получают тривиально-бытовую интерпретацию. Современный взгляд на мир,

представленный в эпитафиях через позицию Макса и Евы, как будто не предполагает чуда. Напротив, в нем работает принцип замены единичного, необычного на массовое и тиражируемое.

Поскольку пока мы проанализировали лишь интертекстуальность эпитафий, можем лишь предположить, какую функцию по отношению к основному тексту будет выполнять эпитафия. На наш взгляд, эпитафия играет роль проводника между миром героев и миром Библии, библейские претексты во многом могли бы помочь героям в решении сложных ситуаций, если бы те на самом деле читали Библию.

### Литература

А. эН. Библия в СМСках. – WebKniga, 2012. – С. 7, 21, 149, 150, 158, 159, 239.

Библия. Ветхий завет. Исаии. Глава 6. – Режим доступа: <https://ekzeget.ru/bible/is/6>.

Библия. Ветхий завет. Исход. Глава 37. – Режим доступа: <https://ekzeget.ru/bible/ish/37>.

Библия. Ветхий завет. Псалтирь. Псалом 123. – Режим доступа: <https://ekzeget.ru/bible/ps/123>.

Женетт Ж. Палимпсесты: Литература во второй степени. – М.: Наука, 1989. – С. 213.

Интернет-словарь Академик. – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/18021>.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – С. 95-104.

Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. – СПб.: СПбГУ, 1995. – С. 193.

Степанов Ю. С. «Интертекст», «интернет», «интерсубъект»: к основаниям сравнительной концептологии // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – С. 49.

Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – Изд. 3-е. – М., 2007. – С. 37-38.

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm>.

**Градобоева А.А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

**«Тоска» А. П. Чехова: жанровые особенности  
«рассказа открытия»**

**Аннотация.** В статье рассматривается жанровая специфика «рассказа открытия» в творчестве А. П. Чехова периода 1885-1887 годов. Жанровые признаки данного типа рассказа выделяются с опорой на концепцию В. Б. Катаева. В заданном аспекте предлагается целостный анализ чеховского рассказа «Тоска», в ходе которого выявляются специфика героя, художественная роль внезапного случая, дающего толчок сознанию героя, совершаемое в результате оппозиции «казалось – оказалось» открытие как главное событие рассказа. Выявляется проблема нравственно-психологической глухоты людей, одиночества человека в современном мире, которая найдет свое наиболее полное осмысление в позднем творчестве писателя.

**Ключевые слова:** литературные жанры; рассказы; литературные герои; литературные образы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

**Gradoboeva A.A. (Ekaterinburg, USPU)**

**«Longing» A. P. Chekhov: genre features  
of “The story of discovery”**

**Abstract.** The article deals with the genre specifics of the “The story of discovery” in the works of A. P. Chekhov of the period 1885-1887. Genre features of this type of story stand out based on the concept of V. B. Kataev. In the given aspect the integral analysis of Chekhov's story “Longing” is offered, during which the specificity of the hero, the artistic role of the sudden case giving a push to consciousness of the hero, made as a result of opposition “it seemed – as it turned out ...” opening as the main event of the story. The problem of moral and psychological deafness of people, loneliness of the person in the modern world which will find the fullest comprehension in the late creativity of the writer is revealed.

**Keywords:** literary genres; stories; literary heroes; literary images; Russian literature; Russian writers; literary creation.

Рассматривая художественное своеобразие прозы А. П. Чехова первого периода творчества, многие исследователи (Ю. В. Соболев, А. П. Чудаков, В. И. Линков, И. Н. Сухих, Г. П. Бердников и др.) замечают ряд существенных изменений чеховского рассказа конца первого периода творчества писателя – в тематике, проблематике, типах героев, взаимодействии внутреннего мира героя с внешним, позиции автора, структуре повествования и т. п. Особо пристальное внимание на данный тип рассказов Чехова обратил В. Б. Катаев, который убедительно доказал, что ряд рассказов писателя 1885-1887 годов, объединенных схожим построением и темой, можно выделить в отдельную группу, и дал им специальное жанровое определение – «рассказ открытия». По справедливому мнению исследователя, это рассказы «о сдвиге в сознании человека» и последующем открытии, совершаемом героем [Катаев, 1979, с. 11].

Опираясь на размышления В. Б. Катаева, можно выделить следующие жанровые признаки данного типа рассказа: герой – «обыкновенный человек, погруженный в будничную жизнь»; «случай» – «житейская мелочь», которая дает толчок сознанию героя; оппозиция «казалось – оказалось» (внутренняя метаморфоза героя); «открытие» как «главное событие рассказа»; однотипная развязка – герой впервые задумывается о своей жизни.

Вместе с тем, ряд чеховских рассказов, отнесенных исследователем к обозначенной жанровой разновидности («Тапер», «Переполюх», «Кошмар», «Житейская мелочь», «Володя» и др.), на наш взгляд, может быть расширен и другими произведениями писателя рассматриваемого периода. Так, по нашим наблюдениям, жанровыми признаками «рассказа открытия» обладает и рассказ «Тоска» (1887).

Из рассказа нам становится известно, что Иона Потапов – крестьянин, уже не молодых лет, служит извозчиком в Петербурге. Первоначальное описание представляет нам героя следующим образом: «Иона Потапов весь бел, как привидение. Он согнулся, насколько только возможно согнуться живому телу, сидит на козлах и не шевельнется. Упади на него целый сугроб,

то и тогда бы, кажется, он не нашел нужным стряхивать с себя снег...» [Чехов, 1986, с. 101]. Казалось бы, в этом описании нет ничего особенного: просто снег засыпал Иону. Но, с другой стороны, читателя сразустораживает очевидное неюмористическое отношение автора к персонажу: речь идет о душевном состоянии героя, который, судя по всему, чем-то озабочен, погружен в размышления («согнулся, насколько только возможно», «не шевельнется»), «не нашел нужным стряхивать», машет кнутом «по привычке»). В описании Ионы автор акцентирует внимание не столько на подробностях внешнего облика героя, сколько на сравнительных деталях, высвечивающих внутреннее его состояние: «как приведение» [Там же, с. 101], «вытягивает по-лебединому шею» [Там же, с. 102].

Многих чеховских героев рассматриваемого периода на осознание собственной жизни, взаимоотношений с миром наталкивают внезапные, трагичные случаи, которые ставят героя в тупик. В данном рассказе герой сталкивается с трагическим случаем – умирает его единственный сын.

Душевное состояние героя, погруженность в свое горе, в начале рассказа поддержано характером описания окружающего мира. Вокруг все замерло, время будто остановилось: «Вечерние сумерки. Крупный, мокрый снег лениво кружится около только что зажжённых фонарей и тонким мягким пластом ложится на крыши, лошадиные спины, плечи, шапки» [Там же, с. 101], извозчик и его лошаденка неподвижны. Но начинается вечерняя уличная суматоха, и городской гул нарушает забытье Ионы: «Но вот на город спускается вечерняя мгла. Бледность фонарных огней уступает место живой краске, и уличная суматоха становится шумнее» [Там же, с. 102].

В течение дня извозчику встречаются разные люди: военный, три молодых человека и молодой извозчик. Иона пытается рассказать о том, что мучает его душу, слова сами просятся на волю: «Иона кривит улыбкой рот, напрягает свое горло и сипит: – А у меня, барин, тово... сын на этой неделе помер» [Там же, с. 102]. Горе главного героя мучает и сжигает изнутри, ему хочется с кем-то поделиться своей печалью, высказаться, чтобы кто-нибудь выслушал. Но никто не хочет его слушать.



Военный, первый пассажир Ионы, состоятельный человек высокого чина, узнав о горе извозчика, только ради приличия спрашивает, от чего умер его сын, но на самом деле не слушает рассказ, гораздо больше его заботит то, насколько быстро он доедет до места назначения: «Поезжай, поезжай... – говорит седок. – Этак мы и до завтра не доедем. Подгони-ка! Извозчик опять вытягивает шею, приподнимается и с тяжелой грацией взмахивает кнутом. Несколько раз потом оглядывается он на седока, но тот закрыл глаза и, по-видимому, не расположен слушать» [Там же, с. 103].

Вслед за военным к Ионе подсаживаются трое молодых людей: «двое из них высоки и тонки, третий мал и горбат» [Там же, с. 103]. Сажая новых пассажиров, он не испытывает от этого никакого чувства радости, ему безразлична цена поездки и место прибытия: «Иона дергает вожжами и чмокает. Двугривенный цена не сходная, но ему не до цены... Что рубль, что пятак – для него теперь всё равно, были бы только седоки...» [Там же, с. 103]. Пассажиры ведут между собой оживленный разговор, и извозчику, казалось бы, становится уже не так одиноко. Но когда он решается рассказать им о своем горе, то слышит в ответ только: «Все померем... Ну, погоняй, погоняй!» [Там же, с. 104]. Грубое отношение седоков, хамство, неуважение – ничего не задевает Иону. И даже, наоборот, помогает ему забыться и дает надежду на разговор: «Он слышит обращенную к нему ругань, видит людей, и чувство одиночества начинает мало-помалу отлегать от груди» [Там же, с. 103]. Вопрос одного из седоков о том, есть ли у Ионы жена, вновь зарождает надежду извозчика быть услышанным, он начинает что-то бормотать, «оборачивается, чтобы рассказать, как умер его сын, но тут горбач легко вздыхает и заявляет, что, слава богу, они, наконец, приехали» [Там же, с. 104].

После невыносимого рабочего дня Иона возвращается к себе во двор, где отдыхают его товарищи. И у читателя может возникнуть ожидание ситуации, когда Иона наконец-то найдет сочувствующих слушателей в среде таких же, как он, ежедневно зарабатывающих свой тяжелый хлеб извозом. Иона, действительно, попытался заговорить с одним из молодых извозчиков, проснувшимся попить воды, обращаясь к нему с последней надеждой: «Иона смотрит, какой эффект произвели его слова,

но не видит ничего. Молодой укрылся с головой и уже спит» [Там же, с. 105].

Примечательно то, что извозчик пытается вступить в диалог с разными по социальному статусу, положению в обществе людьми и ни у одного не находит поддержки. Казалось, в большом городе, Петербурге Иону постоянно окружают «тысячи людей» [Там же, с. 104], но среди этой «тысячи» не находится ни одного человека, кто бы мог его выслушать: «Глаза Ионы тревожно и мученически бегают по толпам, снующим по обе стороны улицы: не найдется ли из этих тысяч людей хоть один, который выслушал бы его? Но толпы бегут, не замечая ни его, ни тоски...» [Там же, с. 104].

Внутренне состояние героя, которому тяжело справиться с душевной болью, передается через описание его действий: «Иона отъезжает на несколько шагов, изгибается и отдается тоске... Обращаться к людям он считает уже бесполезным. Но не проходит и пяти минут, как он выпрямляется, встряхивает головой, словно почувствовал острую боль, и дергает вожжи... Ему немогуту» [Там же, с. 104].

Глубина горя Ионы воплощена и в метафорическом образе тоски – она живая, «громадная», «не знающая границ», «распирает его грудь», рвется из души извозчика: «Лопни грудь Ионы и вылейся из неё тоска, так она бы, кажется, весь свет залила, но, тем не менее, её не видно. Она сумела поместиться в такую ничтожную скорлупу, что её не увидишь днём с огнём...» [Там же, с. 104].

В большом городе, Петербурге, где Иону постоянно окружают «тысячи людей», единственным близким существом оказывается лишь его верная лошадь. Уже в начале рассказа нельзя не заметить близость образа лошади образу Ионы: она также, как и главный герой, «бела и неподвижна», «своею неподвижностью, угловатостью форм и палкообразной прямизною ног она даже вблизи похожа на копеечную пряничную лошадку» [Там же, с. 102]. Но при всей внешней неподвижности образ лошаденки очеловечен, одухотворен, гораздо более, чем все встретившиеся герою «собеседники»: «Она, по всей вероятности, погружена в мысль. Кого оторвали от плуга, от привычных серых картин и бросили сюда в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не

думать...» [Там же]. И в финале рассказа именно она выслушивает Иону, став единственным его настоящим собеседником:

«— Так-то, брат кобылочка... Нету Кузьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина...

Иона увлекается и рассказывает ей всё...» [Там же, с. 105].

Подобно другим чеховским рассказам данной жанровой разновидности, главным событием произведения становится открытие, которое переворачивает видение жизни героем в результате оппозиции «казалось-оказалось». Раньше Ионе казалось, что люди равнодушны друг к другу, способны к пониманию, слушанию, сопереживанию, что горе сближает людей, стирая сословные, материальные, возрастные и прочие границы. Но, оказалось, что никому не интересны его чувства, переживания, никому не интересна его судьба, никто не хочет выслушать его. Таким образом, Чехов воплотил мысль о тотальном одиночестве человека, живущего среди «тысячи людей», осознающего свое одиночество «вдруг», в момент внезапно обрушившегося горя, которое пробуждает «тоску» — «громадную, не знающую границ...».

Смысл рассказа и авторская позиция заложены в значительной мере и в имени главного героя. Иона (имя которого в переводе означает «голубь», «птица-посланник») — библейский пророк, который был послан Богом в Ниневию с проповедью покаяния и предсказанием гибели города за нечестивость его жителей, если они не раскаются. В результате этой проповеди ниневийский царь и народ раскаялись в своей нечестивости, вследствие чего Господь помиловал их и отвел бедствия, о которых предвозвещал устами пророка. Чеховский герой Иона тоже выполняет особую миссию. В его образе воплощается и авторская боль: «не знающая границ» тоска героя — это и тоска автора, переживающего равнодушие, нравственно-психологическую глухоту людей в современном мире, которая найдет свое наиболее полное осмысление в позднем творчестве писателя.

## Литература

*Бердников Г. П.* А. П. Чехов. Идейные и творческие искания. – 3-е изд., дораб. – М.: Худож. лит., 1984. – 514 с.

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Изд-во Московской Патриархии, 2010. – 1376 с.

*Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. – М.: Изд. Моск. гос. ун-та, 1979. – 326 с.

*Линков В. Я.* Художественный мир прозы Чехова. – М.: Изд. Моск. ун-та, 1982. – 128 с.

*Сухих И. Н.* Проблемы поэтики Чехова. – Л.: Изд. Лен. ун-та, 1987. – 184 с.

*Чехов А. П.* Избранные сочинения: в 2-х т. – М.: Худож. лит, 1986. – Т. 1. – 735 с.

*Чудаков А. П.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. – М.: Сов. писатель, 1986. – 379 с.

*Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. – М.: Наука, 1971. – 292 с.

**Жиляков Н.А. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Художественные возможности автобиографического текста: теория и битническая практика***

**Аннотация.** В статье рассматриваются жанровые особенности автобиографического романа. В ходе анализа романа У. Берроуза «Джанки» раскрывается художественная специфика автобиографического повествования как на уровне конкретного произведения, так и жанра в целом.

**Ключевые слова:** автобиографии писателей; автобиографические романы; литературные жанры; битники; американская литература; американские писатели; литературное творчество.

**Zhilyakov N.A. (Ekaterinburg, USPU)**

***The artistic possibilities of the autobiographical text: theory and practice***

**Abstract.** This article deals with the genre peculiarities of an autobiographical novel. The analysis of the novel *Junkie* by W. Burroughs reveals the artistic specificity of the autobiographical narrative. Theory of the autobiographical genre and the structure of the particular novel are both under consideration.

**Keywords:** autobiographies of writers; autobiographical novels; literary genres; beatniks; American literature; American writers; literary creation.

В одном из интервью Луи-Фердинанд Селин, произведения которого, как замечает А. Д. Ниннидзе, «так или иначе автобиографичны» [Ниннидзе, 2010] на вопрос о том, вымышлены ли персонажи его «реальных» романов отвечает:

«А, конечно... Этот перенос необходим. Есть большая разница между таким «переносом» и выдумкой. Она состоит в извлечении чего-то большего из того, что вы видите. Это похоже на любовь между мужчиной и женщиной; очевидно, в ней есть что-то большее, чем воспроизводство себе подобных, но это загадка, да?» [Парино, 2015].

Говоря о некой «загадке», Л.-Ф. Селин подразумевает, на наш взгляд, крайне тонкую грань, которая неминуемо присутствует в автобиографическом тексте, определяет целый ряд его художественных особенностей и ставит перед читателем или исследователем ряд вопросов: тождественны ли автор и его герой, *нужно* ли соотносить реальные биографические факты из жизни писателя с событиями произведения, способствует ли более глубокому пониманию идеи текста знание биографии писателя, с какой целью автор «переносит» собственную жизнь в рамки художественного повествования? Граница эта проходит между реальным жизненным материалом и его трансформацией в материал художественный.

Уточним, что, по замечанию Н. А. Николиной, «развитие данного жанра, его взаимодействие с воспоминаниями и мемуарами, наконец, проникновение этой жанровой формы в художественную литературу привели к возникновению развернутой внутрижанровой системы» [Николина, 2011, с. 34]. В рамках этой системы нас интересует художественная автобиография, жанровые параметры которой, обобщая наблюдения исследований разных лет, сформулировал П. К. Чекалов:

- повествование о частной жизни создателя книги;
- прозаическая форма воплощения;
- преимущественно хронологическая последовательность изложения;
- повествование от первого лица;
- жизнь повествователя выступает протосюжетом, а его личность – прототипом главного героя;
- близость, но не тождественность автора и героя;
- сочетание саморефлексии и самоанализа с оценочными характеристиками других персонажей;
- наличие принципа «двойного зрения», двух точек зрения: бывшего «я» и нынешнего «я»;
- открытость финала, незамкнутость жизнеописания [Чекалов, 2012].

Эти жанровые «рамки» обусловлены самой спецификой повествования, то есть процессом вспоминания – проживанием автором и его героем конкретного отрезка жизненного пути (сюжета произведения). С другой стороны, сама неповторимость

материала, что лежит в основе автобиографии, определяет уникальность идейного содержания текста и способы его раскрытия. В этой противоречивой двойственности и рождается уникальный нарратив автобиографии, «в котором события жизни связываются в упорядоченную последовательность при помощи сюжета, формируя структуру субъективной картины жизненного пути» [Богдановская, 2012]. В самом процессе формирования этой картины мира раскрывается уникальность автобиографического текста, которая проявляется на всех его уровнях.

У. С. Берроуз – представитель контркультурного движения битников, цель которых была «рассказать настоящую историю о мире в форме внутреннего монолога» [Керуак, 2004, с. 590] и тем самым противопоставить собственные взгляды эстетическим и моральным идеалам послевоенного американского общества 50-х годов, – в своем романе «Джанки» (1953) создает уникальный художественный мир, центром, смысловым ядром которого становится мотив зависимости, определяющий его идейное содержание. Детали своей биографии (длительную наркотическую зависимость) писатель не просто переносит на страницы романа, а превращает в некий универсальный принцип построения художественного текста. Рассмотрим, как это проявляется на пространственно-временном уровне.

Процесс *вспоминания*, который становится основой для выстраивания сюжета, напрямую влияет и на временную организацию. Фрагментарность повествования предполагает такую специфическую черту автобиографического времени, как обратимость и нелинейность, то есть временные отрезки между событиями могут, как сжиматься и сокращаться, так и удлиняться.

Событийной точкой отсчета считается момент, когда Билл «впервые познакомился с джанком, где-то в 1944-1945 годах» [Берроуз, 2011, с. 21]. Завершается же действие в момент, когда герой решает «завязать с ним» [Берроуз, 2011, с. 272]. При этом остается неясным, каков именно временной отрезок описанный в романе. Поэтому время событийное теряет свои границы. Между воспоминаниями героя могут проходить дни («спустя несколько дней я...»), недели («Рой, вернувшись со своего тринадцатидневного лечения»), месяцы («одним апрельским утром я...»), или же вообще теряются временные ориентиры («одна-

жды», «как-то раз», «как-то ночью» и др.). Такая «потерянность» героя, а вместе с ним и читателя, во временных отрезках позволяет У. Берроузу создать особую атмосферу, которая усиливает его проблематику: наркозависимость как бы уничтожает время реальное, выводя на первый план время «джанковое».

«Джанки функционируют по своему джанк-времени. Когда контакт с продуктом внезапно обрывается, стрелки часов бегут все медленнее и вскоре замирают. Единственное, что остается джанки, это зависнуть и ждать, когда заработает механизм обезджанкованного бимбара. Истощенному джанки не скрыться от бега внешнего времени, негде спрятаться. Он может только ждать» [Берроуз, 2011, с. 168].

Время реальное, «внешнее» ощущается героем только в отсутствии наркотиков, и оно для него – угроза. В «джанковом» времени не существует точности. Он измеряется отрезками. Как единица измерения у У. Берроуза оно попадает под влияние зависимости героя и перестает существовать в привычном виде.

На протяжении всего романа герой Уильям Ли находится в состоянии поиска. И если время для него при этом почти исчезает, то пространственные ориентиры и маркеры воспринимаются им острее по вполне понятным причинам, поэтому в рассказе повествователя присутствуют названия улиц («Как-то ночью мы спустились в подземку на Таймс-Сквер»), баров («”У Ронни” была ночной забегаловкой между Пятьдесят второй и Шестой»), гостиниц и пр. Появляется топографический образ Нью-Йорка, который дан в крайне субъективной оценке повествователя: здесь нет пейзажей или панорам; пространство романа предельно сужено – это либо грязные комнаты-притоны, станции метро или больничные палаты, где преобладает серый цвет, отсутствие солнца и света. Появляется сквозной для романа мотив изолированности и пустоты. Обратимся к описанию комнаты, в которой жил герой:

«Давала знать о себе нехватка жилья. За грязную и узкую комнату, как трап, квартирку, куда никогда не заглядывало солнце и которая выходила прямиком на лестницу, я платил пятнадцать долларов в неделю. Обои отклеились по причине незамедлительного просачивания пара из батареи, как только там появлялось что-то способное просачиваться. Окна были наглухо забиты и заклеены газетами от холода. В помещении



кишмя кишели тараканы, а изредка в списке моих бытовых жертв мелькали не бог весть какие клопы» [Берроуз, 2011, с. 22].

Пространство здесь предельно сужено. При этом в словосочетании «сюда никогда не заглядывало солнце» нет гиперболизации, ведь все окна заколочены, но ощущение предельной замкнутости все равно остается.

Мотив изолированности, грязи и темноты «вплетается» в текст автором на ассоциативном уровне. Для этого он использует интересный прием: в одном из эпизодов герои оказываются в маленькой «наркотской» квартирке многоквартирного дома, где «дверь открывается прямо в кухню» [Берроуз, 2011, с. 27]. Спустя какое-то время герой снимает себе новую квартиру, но он не дает ее описания, а просто говорит: «Дверь открывалась на кухню» [Берроуз, 2011, с. 36]. У читателя при этом ассоциативно воссоздается образ наркопритона, т. е. здесь «джанковое» пространство строится на невербальном уровне, создавая единое угнетенное настроение.

Таким образом, джанк, как сквозной мотив романа, как предмет поиска и осмысления, подчиняет себе пространство и время в сознании повествователя. Такой подход к построению хронологических образов помогает У. Берроузу вывести мотив зависимости на первый план, и джанк начинает подчинять себе уровни текста так же, как подчинил себе главного героя.

Роман «Джанки» – приоткрытая дверь в страшный мир наркозависимости. Постоянные попытки рассказчика избавиться от нее, постоянный возврат к наркотикам, создают какое-то ощущение цикличности, невозвратности.

Все это время для героя романа «джанк» был не целью, а средством. Средством ухода от несовершенной реальности, в которой он существовал. Это стремление избавиться от зависимости не только контроля общественного, но и телесного. И это средство не сработало. Вот что отличает нашего героя от остальных «джанки» в романе: все это время у него была идея. И не достигнув желаемого результата, герой отправляется на поиски дальше:

«<...> я был готов двинуться на юг в поисках необработанного, неизведанного кайфа, который не ограничивает твои способности, как это делает джанк, а наоборот – раскрывает. Кайфа видеть окружающий мир в особом состоянии, кайфа кратковременной свободы от требований стареющей, осторожной, ворчливой,

напуганной плоти. Может, я найду в Яхе то, что искал в джанке... А может на этом все закончится?» [Берроуз, 2011, с. 274].

Мы видим, как возникает мотив «пути» и «дороги», в котором проявляется центральные идея битничества: независимость самовыражения, познания самого себя и стремление к безграничной духовной свободе. Для героя У. Берроуза это наркотики. Исходя из этого, конечно, меняется и концепция романа.

Таким образом, автобиографический текст, обладая четкими жанровыми параметрами, в то же время стремится быть уникальным на собственных уровнях организации, что представляет большой интерес для дальнейших исследований.

### Литература

*Берроуз У.* Джанки / пер. с англ. А. Керви. – М.: АСТ: Астрель, 2011. – 285 с.

*Богдановская А. Б.* Психосемантическое исследование личностно-смысловой организации автобиографического нарратива // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/psihosemanticheskoe-issledovanie-lichnostno-smyslovoy-organizatsii-avtobiograficheskogo-narrativa>.

*Керуак Дж.* Вера в технические приемы в современной прозе // Антология поэзии битников. ВЕАТ. – М.: Ультра. Культура, 2004. – С. 587-593.

*Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 424 с.

*Ниннидзе А. Д.* Поэтика смерти в романе Луи Фердинанда селина «Путешествие на край ночи» // Вестник Российского университета дружбы народов. – 2010. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/poetika-smerti-v-romane-lui-ferdinanda-selina-puteshestvie-na-kray-nochi>.

*Парино А.* Интервью с Селином / пер. В. Серых. – Режим доступа: <https://dystopia.me/interview-louis-ferdinand-celine>.

*Чекалов П. К.* Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе // Вестник Адыгейского государственного университета. – 2012. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osmyslenie-zhanra-hudozhestvennoy-avtobiografii-v-nauchnoy-literature>.

**Зурбашева Ю.К. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Взрослые и дети в современной детской литературе:  
кто старше?***

**Аннотация.** Статья посвящена вопросу изучения возрастных перекодировок в детской литературе. Особое внимание уделено современной отечественной литературе о детях. На примере трех произведений современной литературы для подростков рассмотрены художественные способы создания образов «взрослых» детей и «инфантильных» взрослых, а также истоки функции возрастных перекодировок.

**Ключевые слова:** возрастные перекодировки; детская литература; преждевременное взросление; инфантильность взрослых; переосмысление возрастных ролей.

**Zurbasheva Ju.K. (Ekaterinburg, USPU)**

***Adults and children in modern children's literature: who is older?***

**Abstract.** This article is devoted to the issue of study of age changes in children's literature. Particular attention is paid to the modern domestic literature on children. Using the example of three books of modern literature for teenagers, artistic ways of creating images of “adult” children and “infantile” adults, as well as the origins of the function of age changes.

**Keywords:** age transcoding; children's literature; premature growth; infantile adult; rethinking age roles.

В современной детской литературе наблюдается переосмысление возрастных ролей. Воплощается это в том, что детям оказываются приписаны те внешние характеристики, а также личностные качества и поступки, которые свойственны взрослым людям; и наоборот – взрослые ведут себя совсем как дети, отказываясь от адекватного своему возрасту поведения.

Одна из ключевых статей, фиксирующих эту особенность современной детской литературы, – статья Вероники Юрьевны Чарской-Бойко. В своей статье ученый прослеживает историче-

ские изменения понимания категории детства, рассматривает характерную для современной европейской литературы смену возрастных ролей. В тексте затронуты проблемы кризиса и исчезновения детства, особое внимание уделено стиранию границ между детством и взрослостью и, соответственно, слиянию или взаимовытеснению детского и взрослого миров. В работе этого исследователя возрастные несоответствия рассматриваются преимущественно на примере зарубежной детской литературы [Чарская-Бойко, 2018, с. 113-122]. Мы же уделим особое внимание современной отечественной детской литературе, в которой предложены случаи намеренно акцентированной взрослости ребенка или ужасающей инфантильности взрослого.

Преждевременное взросление – один из наиболее адаптивных ответов ребенка на недостаток безопасности, внимания, заботы и эмпатии. Примечательно, что одни юные герои сознательно желают выглядеть взрослее – других же вынуждают к принятию сложных решений острые жизненные ситуации, в которых ребёнок отнюдь не должен был оказаться. Дети вынуждены повзрослеть по-настоящему в силу определённых психологических потрясений, виной которым нередко являются сами взрослые (творческие, потерянные, равнодушные, занятые, отсутствующие...). По наблюдениям Чарской-Бойко, книги, герои которых меняются возрастными ролями, часто затрагивают остросоциальные темы, – такие, как сиротство, семейное неблагополучие, бедность и т. п. [Чарская-Бойко, 2018, с. 116]. Именно так происходит в книге Дины Сабитовой «Где нет зимы» [Сабитова, 2013]. Сильное психологическое потрясение, связанное со смертью бабушки, исчезновением матери и неизбежным лишением родного дома, воздействуют на ребёнка. Необходимость решения сложнейших жизненных вопросов обрушивается на тринадцатилетнего Павла, который после смерти бабушки (странноватой старушки по имени Шура) и загадочного исчезновения (а затем не менее загадочной смерти) матери вынужден искать пути выживания для себя и сестры при почти абсолютном отсутствии денег. Усугубляется положение тем, что ему приходится быть для младшей сестры не братом, а заместителем родителей.

«Взрослость» Павла акцентирована в разных элементах художественной структуры повести:

Во-первых, *главки*, в которых повествование ведётся от лица мальчика, названы не «Паша», а «Павел». Другие герои тоже крайне редко зовут ребёнка Пашей, всюду на страницах встречается упоминание полного имени [Сабитова, 2013, с. 18].

Во-вторых, взрослость акцентирована в *характеристиках, которые дают Павлу другие герои*: «какой-то хмурый», «уже взрослый», «мы с Мишей...как закричим... А Паша только головой кивнул» и т. п. [Сабитова, 2013, с. 130].

В-третьих, *рассуждения* мальчика о жизни поражают своей серьёзностью и деловитостью: «Я никому не расскажу, о чём тогда думал. Это не те мысли, которыми стоит делиться». Особенно сложны рассуждения в момент поиска отцов детей, в ситуации общения с ними и отказа от собственного благополучия, в связи с переживаниями за замыкающуюся и уходящую от реальности сестру. Речь Павла лаконична, на вопросы взрослых он отвечает исключительно без оправданий и какой-либо детской робости: «— Мира Александровна, моя главная цель в жизни сейчас — вернуться домой», «Вот об этом не волнуйтесь». Нередко слова мальчика и вовсе не звучат, читатель встречается на страницах повести лишь «мудрое молчание» [Сабитова, 2013, с. 110, 113].

В-четвертых, *поступки* Павла заслуживают отдельного внимания. Он проявляет особую вдумчивость при распределении ресурсов и сбережений, которые остались у осиротевших детей, грамотно и тактично беседует со старшими, проявляет недетскую заботу о младшей сестре [Сабитова, 2013, с. 18].

Кроме того, *отношение взрослых людей к Павлу и несоответствию его психологического возраста реальному* (Павлу 13 лет) весьма интересно: например, Мира Александровна нередко ругает мальчика: «Тебе, Паша, будто не тринадцать лет, а сто тринадцать», «Павел, сколько можно?», «Это неестественно в твоём возрасте! Тебе 13 лет! Ты должен прогуливать уроки, пытаться тайком курить за школой, хамить взрослым, раскидывать по дому грязные носки...», «Да перестань ты изображать из себя всехнего папу! Хватит! Взрослая тут я! Я за всё отвечаю!» «Вот откуда у тебя такой снобизм, Паша?» и т. п. Аналогичным образом мать одноклассницы при телефонном разговоре с Павлом произносит: «Минуточку, молодой человек», словно обращаясь не к ребёнку вовсе [Сабитова, 2013, с. 142, 143, 161].

В результате странных и жутких обстоятельств, маленький человек, ещё не успевший адаптироваться к миру взрослых, ежедневно пропускает через себя всё больше и больше шокирующих его реалий. Такая вынужденная перемена оказывается связана не столько с потерей старшего авторитета в лице загодочной матери, сколько в абсолютном отсутствии выбора.

Однако далеко не всегда возрастные перекодировки случаются в атмосфере неблагополучия. Так, например, в повести Валерия Воскобойникова «Всё будет в порядке» [Воскобойников, 2017] семейная ситуация не идеальна, но отнюдь не критична, однако мать и сын будто изначально меняются телами. Основная линия произведения связана с историей дружбы двух мальчиков – Володи и Саши, но первая глава раскрывает читателю особенности семьи Володи, его восприятие мамы, главное в котором негодование.

Речь пятиклассника Володи по отношению к «молодой и несерьёзной» матери (так её характеризует сам ребёнок) звучит почти как ворчание дедули («Если милиция не разрешает, значит, так и надо», «Допрыгалась, добежалась по митингам и пикетам мамочка! Уже ведь платили штраф – мало!», «Серьёзной ведь женщиной могла бы стать, сын взрослый – пятиклассник, а она по митингам бежит, как девчонка» и многие другие [Воскобойников, 2017, с. 7, 9]. Самым близким другом мальчика становится не кто-то из сверстников, а одиннадцатиклассник Анатолий, который, по словам Володи, единственный, кто мог его «понять, посоветовать». Оказываясь в трудных ситуациях, он обращается за помощью к взрослому другу, а несерьёзную мать, погрязшую в юношеском максимализме и бесконечно увлечённую митингами, Володя искренне надеется поскорее выдать замуж. Мальчик воспитывается матерью без участия отца, при этом в семье происходит явная инверсия возрастных ролей. В. Н. Горенинцева, рассуждая в своей статье о подобных ситуациях, приходит к выводу о том, что нарушение иерархии семейных ролей может быть следствием «омоложения» образа матери в современной детской литературе [Горенинцева, 2017, с. 181]. Кроме того, исследователь отмечает влияние разрушения семьи на утрату большей части родительского авторитета. Вероятно,

маленький Володя осознаёт, что беспокойная мать нуждается в заботе больше, чем он сам.

Отметим, что перемена возрастных ролей находит своё отражение лишь в самом начале книги, при дальнейшем же чтении можно заметить, что подобное подчеркивание взрослости мальчика исчезает. Возникает чувство, что намеченное автором противопоставление ребенка и взрослого как будто не доведено до конца, что линия дружбы, заявленная в книге, оказалась для автора более продуктивной, нежели линия взаимоотношений ребенка и матери.

Рискнем предположить, что образ «постаревшего ребенка» нужен автору как способ выразить негодование взрослым, который больше сосредоточен на общественной жизни, нежели на отношениях с ребенком, на семье. Судя по деталям, события повести разворачиваются в 1990-е годы – время, когда инициативные взрослые (в данном случае, мама) расширяли спектр своих ролей: не только мама, не только медсестра, но и общественная активистка. Возникает вопрос: не отразилось ли в повести отношение писателя к самой эпохе, раскрепощавшей взрослого, и, как следствие, – делающей ребенка более ответственным?

Абсолютно контрастирует с ранее упомянутыми произведениями коллизия, которая представлена в повести Анны Никольской «Апокалипсис Антона Перчика» [Никольская, 2014]. Ее главный герой – человек, который, находясь на границе между детством и взрослостью, движется в сторону детства, а не наоборот. Если в первых двух произведениях возрастная перекодировка заставляет читателя сомневаться в «детскости» юных сердец, то в этом случае внимание читающего обращено к восемнадцатилетнему юноше из вполне благополучной семьи. Герой, которому необходимо своевременно повзрослеть, изо всех сил старается уцепиться за детство, избежать перехода в нелёгкую жизнь, что печально влияет и на него самого, и на всех его близких. Речь Антона Перчика несерьёзна; его поступки (запирается от брата в ванной, теряет брата в парке, выходки при устройстве на работу, агрессия и завышенные требования к родителям) потрясают; заикленность на мелких проблемах и побег от трудностей вызывают у адекватного читателя возмущение, даже некое отвращение, испуг.

Однако жизнь юноши переворачивается, когда семья тайно погружает инфантильного эгоиста в атмосферу ужасающего эксперимента. Подросток оказывается в ситуации, максимально приближенной к той, что описана в Апокалипсисе, его столкнули лицом к лицу со страхом, бедностью и смертью; Антон Перчик, чтобы выжить, вынужден принимать взрослые решения, спасая свою собственную жизнь и жизни оказавшихся рядом чужих людей. Не без трудностей, но вполне достойно пройдя все жуткие испытания, выдержав проверку на прочность в каждой ситуации нравственного выбора, юноша невольно переосмыслил очень многое, осознал и прочувствовал истинные ценности жизни, но испытал при этом колоссальный стресс. Сильнейшее потрясение вызывает у Антона эмоциональное истощение, поэтому, узнав, что страшный апокалипсис – это лишь невольная проба в новое реалити-шоу «Выбор», молодой человек испытывает равнодушие, а не ненависть; не злость, а благодарность и признание близким за то, что из антигероя Перчику удалось перевоплотиться в человека.

Удивляя читателя, повесть вызывает шлейф вопросов: можем ли мы осуждать родителей Антона, решившихся на создание нечеловеческих условий для сына? Вправе ли один человек ставить эксперимент над другим без согласия этого другого? Можно ли было Антону пройти обряд инициации без столь сильной эмоциональной встряски? Мог ли финал книги не быть столь мягким? Что было бы, если реакция Антона оказалась абсолютно иной? Если бы вчерашний инфантил лишь сильнее ожесточился на себя и мир вокруг? В чем же заключается пафос автора? Не в том ли, что современному молодому человеку нужны серьезные задачи? Можно ли воспитывать или перевоспитывать ребенка, когда ему уже 18?

Итак, возрастные перевертыши в современной детской отечественной прозе – явление постоянное. Функции подобных перекодировок – разные. Это и фиксация социального неблагополучия, как у Сабитовой, и способ остро поставить проблему взаимоотношений отцов и детей, как у Никольской, или создать эскиз эпохи, предлагающей взрослому новый спектр жизненных ролей, как у Воскобойникова.



Детская литература по природе своей не может быть безысходной, потому почти всегда углы острой проблемы сглаживаются, на помощь детям всё-таки приходят старшие, финал оказывается добрым и светлым, однако след, оставленный в детской душе полностью не стирается. Безусловно, роль таких произведений и для детей, и для взрослых велика: они позволяют ребенку опосредованно пройти обряд инициации (перехода в состояние взрослости), а для взрослых – акцентировать определенную антинорму, мотивировать к внимательному и осознанному отношению к детству. Переживая вместе с героями сложнейшие жизненные ситуации, прослеживая возможности их разрешения, юный и взрослый читатели извлекают для себя уроки, по-новому смотрят на простые и важные вещи.

### **Литература**

*Воскобойников В. М.* Всё будет в порядке. – М.: Время, 2017. – 112 с.

*Горенинцева В. Н.* Новая модель «значимого взрослого» во внутрисемейных отношениях / В. Н. Горенинцева, А. Н. Губайдуллина // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2017. – № 50. – С. 176-189.

*Никольская А. О.* Апокалипсис Антона Перчика. – М.: Время, 2014. – 144 с.

*Сабитова Д.* Где нет зимы. – М.: Самокат, 2011. – 176 с.

*Чарская-Бойко В.* Переосмысление возрастных ролей в современной детской литературе // Читатель в поиске / под ред. Е. А. Асоновой, Е. С. Романичевой. – М.: Библиомир, 2018. – С. 113-122.

**Кадушина О.И. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Символ «живой жизни» или «знак рокового часа»?  
(Образ заходящего солнца в «Преступлении и наказании»  
Ф. М. Достоевского)***

**Аннотация.** В данной статье предпринята попытка осмысления роли образа-символа заходящего солнца в романе «Преступление и наказание». Автором рассматриваются размышления на тему таких учёных, как К. В. Мочульский, С. В. Белов, С. Н. Дурылин, А. Ф. Лосев, С. М. Соловьёв, В. Н. Топоров, а также предлагается детальный анализ эпизодов романа, в которых появляется указанный образ-символ, и делается вывод о его значении в романе Ф. М. Достоевского.

**Ключевые слова:** заходящее солнце; косые лучи; романы; пространственная организация романа; литературные образы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

**Kadushina O.I. (Ekaterinburg, USPU)**

***The symbol of “living life” or “the sign of the fateful hour”?  
(The symbolic image of the setting sun  
in “Crime and Punishment” by F. M. Dostoevsky)***

**Abstract.** In this article attempts to comprehend the role of the setting sun symbolic image in the novel “Crime and Punishment”. The author considers studies on the topic of such researchers as K. Mochulsky, S. Belov, S. Durylin, A. Losev, S. Soloviev, V. Toporov and offers the detailed analysis of novel fragments, where the setting sun appears like a symbolic image. The article ends with assumption about it’s meaning in F. Dostoevsky’s novel.

**Keywords:** setting sun; oblique rays; novels; spatial organization of the novel; literary images; Russian literature; Russian writers; literary creation.

Час заката солнца – пожалуй, один из самых прекрасных и загадочных моментов дня. Его яркие краски, но плавные их переходы, косые солнечные лучи обычно приносят наблюдающему

закат человеку умиротворение и спокойствие. Однако зачастую картина увядания дня видится в ином свете, создавая грустное настроение и усиливая ощущение трагизма существования.

Столь неоднозначное восприятие этого явления неслучайно, ведь считается, что «солнце – древний исконный символ бытия», а «заходящее солнце – символ неистребимости, нескончаемости бытия: солнце заката, тихое и преклонное, есть вместе с тем и солнце восхода: единое солнце» [Дурылин, 1928, с. 194]. Неудивительно, что в силу своей значимости и амбивалентности закатный час приобретает сакральный компонент и становится символом с широким спектром смыслов во многих мировых культурах: «Вечерний закатный час вечен, вневременен: он не членим... он и есть та чистая схема мифомышления, которая постоянно воспроизводится в художественном и религиозном сознании как некий образец» [Топоров, 1995, с. 201-202].

В художественной литературе образ солнца вообще и заходящего солнца в частности преимущественно является не простой пейзажной деталью, а символической. Особое место в ряду изобразительных средств занимает данный образ в творчестве Ф. М. Достоевского. «*Закат солнца* – этот осязаемый во времени, нервный и трепетный переход от света к мраку, это... угасание света – волновал Достоевского и запечатлелся во множестве различных жизненных коллизий героев как *эмоциональный фон*»: «по-видимому, пристрастие к такому пейзажу родилось из... впечатлений настолько сильных, что они не исчерпались в одной книге», – отмечал С. М. Соловьёв, анализируя некоторые художественные особенности произведений Ф. М. Достоевского [Соловьёв, 1979, с. 177, 167. Курсив наш. – О. К.].

Эта мысль исследователя подтверждается несколькими примечаниями А. Г. Достоевской, второй жены писателя. «“Длинные косые лучи заходящего солнца” часто встречаются в произведениях Фёдора Михайловича, как наиболее любимые им часы дня», – говорила она [цит. по: Дурылин, 1928, с. 165]. Общеизвестно также, что в одной из заметок Анна Григорьевна указывает на автобиографичный для Ф. М. Достоевского эпизод посещения Вельчаниновым, главным героем повести «Вечный муж», могилы дочери в закатный час:

«Был ясный вечер, *солнце закатывалось...* <...> Прилив какой-то чистой безмятежной веры во что-то наполнил ему [Вельчанинову. – О. К.] душу. “Это Лиза послала мне, это она говорит со мной”, – подумалось ему» [Достоевский. Курсив наш. – О. К.].

«Подобное ощущение испытал Ф. М., когда в 1868 году пришёл в первый раз после похорон своей дочери Сони на её могилку. “*Соня послала мне это спокойствие*“, сказал он мне», – вспоминала А. Г. Достоевская [цит. по: Соловьёв, 1979, с. 172-173. Курсив наш. – О. К.].

На эти (частота появления образа-символа в произведениях, его автобиографичность) и многие другие факты обращало внимание большинство литературоведов, посвятивших свои работы изучению картин заходящего солнца в произведениях Ф. М. Достоевского, однако относительно значения данной хронотопической детали в художественном мире великого писателя исследователи приходили к разным мнениям.

Например, К. В. Мочульский, автор монографии «Достоевский. Жизнь и творчество» (1948), и вслед за ним С. В. Белов, составивший подробный комментарий к «Преступлению и наказанию», упоминают в своих работах о солнце вообще, не дифференцируя его на дневное и закатное. Образ воспринимается ими как положительный: «солнце у Достоевского – символ “живой жизни”, побеждающей мертворождённую теорию». «В ужасе преступника перед солнцем уже заключается предчувствие гибели» «гордого духа тьмы» (Родиона Раскольникова) и его «мечты о господстве, порождённой мраком» [Мочульский, 2017, с. 318]. С. В. Белов дополняет к данному суждению ещё одну деталь: он считает что «в ужасе» Раскольникова перед солнцем заключается не только страх и «предчувствие гибели», но в то же время и «предчувствие воскресения – воскресения души» преступившего героя [Белов, 1984, с. 57].

Ряд других исследователей, среди которых С. Н. Дурылин и А. Ф. Лосев, воспринимают достоевское заходящее солнце как образ амбивалентный, отмечая, соответственно, его большую смысловую нагрузку и композиционную роль в творчестве классика. При этом каждый из упомянутых литературоведов говорит именно о закатном солнце, а также выделяет ещё один образ-символ – косой луч. «Символ косых лучей заходящего солнца,

которые... появляются в романах Достоевского в самые ответственные и глубокие моменты развития действия», «свидетельствует» *«о переломном значении этих моментов»*, — писал А. Ф. Лосев. — «Символическая нагрузка этого образа трудноописуема»: с одной стороны, «это символ щемящей тоски, наступающего конца и кончины, невозвратимой силы и молодости, погибших надежд и бесплодных упрёков, всегда таящий, однако, в себе нечто сладостное, красиво-грустное и задумчиво-скорбное», а с другой — символ, указывающий «на светлое и возвышенное среди этих болот, грязи, вечно морозящего неба, злого и упрямого, сердитого города» [Лосев, 1995, с. 179-180. Курсив наш. — О. К.].

Многозначность солнечного образа подчёркивает в своей статье и С. Н. Дурылин: «Символ заката и косых лучей дан Достоевским с величайшей ёмкостью и многосторонностью, — считает литературовед. — Его высшая добротность... как художественного символа... вне всякого сомнения. Во всех аспектах он оказывается эстетически прекрасным, действенным и творчески оправданным. <...> Целая сложность идей и переживаний, домыслов и опытов, положений и характеров, с величайшей эстетической правдой выражена при его посредстве» [Дурылин, 1928, с. 196]. Стоит отметить, что исследование учёного отличается необычным поэтическим восприятием образа-символа: «Основная атмосферическая среда петербургского пейзажа Достоевского — это сырой туман и хмурая завеса пыли, *застающая солнце*»; но даже в этом случае всегда «есть один луч, — *“косой луч”*», любимый Достоевским, — который *всё-таки прорывается к людям* через туман и скуку города-призрака...» и становится «самым прямым и деятельным участником в судьбах и делах людей... их другом, помощником, утешителем или укорителем» [Дурылин, 1928, с. 166-167. Курсив наш. — О. К.]. На наш взгляд, С. Н. Дурылин даёт самое глубокое и точное понимание образа заходящего солнца в произведениях Ф. М. Достоевского (к которому мы ещё обратимся в данной работе).

С. М. Соловьёв в уже упомянутом нами труде «Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского» также подчёркивает своеобразие «косых лучей» в галерее хронотопических деталей мира писателя, что отражается даже в названии отдельной главы: «Пейзажи с закатным солнцем (косые лучи)»

(см.: [Соловьёв, 1979, с. 167-177]). На основании подробного сопоставительного анализа произведений классика исследователь приходит к выводу о том, что «пейзаж с лучами закатного солнца... – пейзаж грустно-радостный», но чаще просто «грустный», так как «радостные, гармонические, умиротворённые ощущения при закатах (пусть даже в воспоминаниях)» читатель находит лишь в 24% эпизодов, «а ощущения тоски, грусти и все переживания, связанные с умиранием и смертью» – в 72% [Соловьёв, 1979, с. 147, 176]. «В большинстве случаев лучи заходящего солнца, и в частности косые лучи, ассоциируются у писателя с тяжёлыми, трагичными или просто печальными сценами», – заключает С. М. Соловьёв. – «Закат создаёт не только грустное настроение, но и усиливает ощущение трагизма, умирания» [Соловьёв, 1979, с. 177, 172]. Интересна, нам думается, и мысль литературоведа о том, что «в закатных пейзажах» у Ф. М. Достоевского – «тоска по иной, настоящей, истинной жизни и незатухающая мысль о прекрасном и недостижимом *единстве человека с космосом*» [Соловьёв, 1979, с. 177. Курсив наш. – О. К.].

Особо – в аспекте мифологического мышления – говорит о заходящем солнце в произведениях писателя В. Н. Топоров. В своей статье о «Преступлении и наказании» учёный упоминает о соотношении в мифопоэтической традиции *ежесуточного* заката солнца с *ежегодным* его уходом, ставя данный образ-символ в один ряд с такими, как «конец дня и лета [года], малого и большого циклов, граница ночи и зимы», называя их «временными точками», «где силы хаоса, неопределённости, непредсказуемости начинают получать преобладание» [Топоров, 1995, с. 201]. Конкретно у Ф. М. Достоевского, по мнению В. Н. Топорова, «закат... – не только *знак рокового часа*, когда совершаются или замышляются решающие действия, но и *стихия, влияющая на героя...*» [Топоров, 1995, с. 201. Курсив наш. – О. К.].

Постараемся же дополнить представленные размышления и подтвердить их более подробным анализом некоторых, наиболее значимых, на наш взгляд, эпизодов романа, рассматривая вопрос о смысле образа заходящего солнца и его «косых лучей» в романе «Преступление и наказание».

Как ни странно, впервые упоминание о данном образе-символе мы находим в эпизоде пробы Раскольникова. Казалось

бы, парадокс – не каморка «великого человека», на всё «право имеющего», а именно комната его жертвы, «смешной старушонки легистраторши», «вши» в масштабах мировидения «бывшего студента», пронизана светом:

«Небольшая комната, в которую прошёл молодой человек, с жёлтыми обоями, геранями и кисейными занавесками на окнах, была в эту минуту *ярко освещена заходящим солнцем*. “И тогда, стало быть, так же будет солнце светить!...” – как бы невзначай мелькнуло в уме Раскольникова...» (12)<sup>1</sup>.

Но в том и дело, что «тогда» (то есть во время преступления) солнце «не светит»: по крайней мере, в тексте романа об этом не упоминается, хотя убийство происходит в то же «закатное» время («Заглянув случайно... в лавочку, он увидел... на стенных часах, уже *десять минут восьмого*» (82)), при тех же погодных условиях (невыносимая жара, духота, пыль и т. п.), – следовательно, автор почему-то решил «опустить» данную деталь. Единственным световым «штрихом» в сцене является только рассматривание старухой *на свету* муляжа заклада:

«– Что такое? – спросила она, ещё раз пристально оглядев Раскольникова и взвешивая заклад на руке.

– Вещь... папиросочница... серебряная... посмотрите.

– Да чтой-то, как будто и не серебряная... Ишь навертел.

Стараясь развязать снурок и оборотясь к окну, к *свету* (*все окна у ней были заперты, несмотря на духоту*), она на несколько секунд совсем его оставила и стала к нему задом. Он расстегнул пальто и высвободил топор из петли...» (86).

Некий «луч света» в «душном» «царстве» своей жёлтой комнаты – последнее, что видит Алёна Ивановна перед смертью от руки Раскольникова: она будто невольно, интуитивно поворачивается к *свету* перед тем, как покинуть этот мир.

Так чей же путь «освещает» закатный солнечный луч – преступника или жертвы? Учитывая тот факт, что процентщица больше не появится в романе как реально действующий герой (будет упоминаться только в беседах персонажей и предстанет Раскольникову в его четвёртом сне), а образ солнца при этом

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Достоевский, 2015], с указанием страниц в тексте статьи. Курсив в цитатах наш. – О. К.

всё-таки не покинет роман, можно предполагать, что «косой» солнечный «луч» «сопутствует» не старухе, а «сопровождает» в целом путь Родиона Раскольникова.

На данную мысль наталкивает и третий в ряду обозначенных эпизодов первой части романа – возвращение Раскольникова домой после сна о забитой клячонке, приснившегося герою на Петровском острове и почти ставшего поворотной точкой в его судьбе, если бы затем не «случайная встреча на Сенной»:

«Он встал на ноги, в удивлении осмотрелся кругом, как бы дивясь и тому, что зашёл сюда, и пошёл на Т – в мост. <...>

Проходя чрез мост, *он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца.* Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости...» (69).

Продолжая рассуждение, отметим, что в данном описании появляется и цвет закатного солнца – *красный*. С. М. Соловьёв в уже названной выше работе говорит, что красный, наряду с жёлтым и зелёным, в произведениях Ф. М. Достоевского предстаёт инверсируемым цветом. И если изначально он используется писателем как цвет здоровья, то постепенно, помимо первого значения, красный получает второе – ироничный, унижающий оттенок в описании персонажа (например, в портретах героев «Записок из Мёртвого дома»), и даже третье – «средство» «для изображения б о л ь н ы х людей» (повсеместно в произведениях писателя, особенно в последний период творчества) [Соловьёв, 1979, с. 218. Разрядка автора. – О. К.]. Конечно, по мысли исследователя, данная эволюция семантики красного характерна для цвета как детали портрета, а не пейзажа. Однако повторим тезис, который мы обозначали неоднократно вслед за ведущими литературоведами: пейзаж у Ф. М. Достоевского глубоко психологичен, «мир природный и вещный не имеет» у писателя «самостоятельного существования; *он до конца очеловечен и одухотворён*» [Мочульский, 2017, с. 315. Курсив наш. – О. К.]. Стало быть, можно применить наблюдение С. М. Соловьёва о цвете к характеристике пространства романа – и в частности к образу закатного солнца.

Так о болезни или здравии героя говорит данный образ в эпизоде? И только ли об этом? Кажется, ответ очевиден, ведь читатель ни на минуту не забывает, что Раскольников «болен»



своей идеей – и болен от идеи настолько, что может служить «иллюстрацией» собственной теории поведения преступника: «... По убеждению его, выходило, что... *затмение рассудка и упадок воли охватывают человека подобно болезни*, развиваются постепенно и доходят до высшего своего момента *незадолго до совершения преступления*» (81). Поэтому разрушительное свойство намерения «Наполеоном сделаться» проявляется не только в душевной болезни, но и на физиологическом уровне, и оба эти проявления у Раскольникова до того тесно переплетаются, что порой бывает сложно отличить одно от другого. Примером могут служить краткие описания лихорадочного его состояния, сопровождающие каждую главу до сцены первого сна (V глава первой части): «похожее на *ипохондрию*» (7), «*забытьё*» (8), «*шёл по тротуару как пьяный*» (14), «проснулся он *жёлчный, раздражительный, злой*» (33), «многие принимали его за *пьяного*» (47), «он чувствовал даже *озноб*» (61). Сделав «пробу», герой выходит на улицу с «*чувством бесконечного отвращения*», которое теперь «так ярко выяснилось, что он не знал, куда деться от *тоски* своей» (14), а после сна о клячонке просыпается «*весь в поту... задыхаясь, и... в ужасе*», при этом «*всё тело его... как бы разбито; смутно и темно на душе*» (68). Раскольников восклицает: «Да что же это я! <...> Ведь ещё вчера... когда я пошёл делать эту... *пробу*... понял совершенно, что не вытерплю... <...> ...ведь меня от одной мысли *наяву* стошнило и в ужас бросило...» (68) [Курсив автора. – О. К.].

Заканчивается же описание состояния героя после сна противоположностью: «... но ему [Раскольникову. – О. К.] *вдруг стало дышать как бы легче*. Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и *на душе его стало вдруг легко и мирно*» (69). Разумеется, «проба» помогла яснее *ощутить* впечатлительному юноше, насколько возможное убийство «отвратительно», «грязно, пакостно, гадко» (14), а кошмарный сон при таком болезненном состоянии лишь усугубил представление. Но в момент *между* двумя этими событиями Раскольников максимально близок к «черте», которую хочет, но не может переступить, – вот о чём, вероятно, «сигнализирует» читателю своим красным цветом закатное солнце: это пик его болезни, душевной напряжённости, неопределённости. Герой,

как сказал бы М. М. Бахтин, «*на пороге*»: он должен решить, *здесь и сейчас*, в какую сторону сделать шаг, и состояние его меняется только тогда, когда от мысленного «порога», преступной «черты» молодой человек отступает. Живая частичка души Раскольникова, не принимающая «идею Наполеона», ужасается происходящему, поэтому всеми оставшимися силами сопротивляется злу – и это «просветление в болезни» даёт герою крохотную надежду на благополучный исход.

Однако чтобы ещё ближе подойти к пониманию роли образа закатного солнца в романе, важно, на наш взгляд, обратить внимание и на то, в какой момент образ появляется в рассматриваемом отрывке. Разумеется, мы помним, что картина эпизода целостна: всё, что описывается, происходит одновременно, но для передачи одновременности писателю всегда приходится выбирать, о чём упомянуть в первую очередь, о чём во вторую, на какой план сделать акцент в конце, что, несомненно, играет роль в интерпретации произведения. В данном случае буквально за секунду до появления в романе закатной картины происходит невероятное событие: впервые за всё сюжетное время имя Господне звучит из уст Раскольникова не просто как часть междометия, а вырывается молитвенным криком отчаявшегося человека: «*Господи! – молил он, – покажи мне путь мой, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей!*»» (69). По сути, герой впервые не просто признаёт свою неправоту (ведь Раскольников, постоянно сомневаясь в необходимости своего поступка и способности совершить его, в глубине души *знает об этой неправоте*), но, отступив от «черты» своеволия, интуитивно обращается в сторону верного пути – к Богу, соглашаясь следовать Его воле. Это не покаяние, но зов души, подобный зову измученного превратностями выбранного пути блудного сына из известной Библейской притчи – бросить перепутье дорог и вернуться к Отцу, который ждёт своё дитя каждую минуту и не перестает любить его, что бы с ним ни случилось.

«Во время романного действия» Бог «“мёртв”... в сердце Раскольникова», – очень точно описывает духовное состояние героя в одной из своих работ Т. А. Касаткина [Касаткина, 1994, с. 84]. Однако если юноша пытается «убить в себе» Его образ, чтобы отправиться покорять мир, подобно своим кумирам, это вовсе не значит,

что Бог его совершенно покидает и не ждёт возвращения, как любящий Отец. Но как же Господь являет своё присутствие герою и надежду на исцеление его души? Быть может, в образе того самого «косого луча» закатного солнца, который постоянно «сопутствует» Раскольникову, становясь его «другом, помощником, утешителем или укорителем» (С. Н. Дурьлин) (ср.: *«Я свет миру; кто последует за Мною, тот не будет ходить во тьме, но будет иметь свет жизни»* (Ин. 8:12) [Курсив наш. – О. К.]?)

В этом случае объясняется и отсутствие образа заходящего солнца в эпизоде совершения убийства Раскольниковым: Бог, дарующий всему сущему жизнь, не может поддерживать идею преступления. Но кающегося убийцу (или находящегося на пути к покаянию) Господь не оставляет.

Вспомним описание закатного часа, увиденного Раскольниковым после разговора об убийстве с Заметовым в трактире:

«Раскольников прошёл прямо на -ский мост, стал на середине... облокотился... и принялся глядеть вдоль. <...> Склонившись над водою, машинально смотрел он на *последний, розовый отблеск заката*, на ряд домов, темневших в сгущавшихся сумерках, на одно отдалённое окошко... *блиставшее, точно в пламени, от последнего солнечного луча*, ударившего в него на мгновение, на темневшую воду канавы и, казалось, *со вниманием всматривался в эту воду*. Наконец в глазах его завертелись какие-то красные круги... Вдруг он вздрогнул, может быть *спасённый* вновь от обморока одним диким и безобразным видением...» (182).

Закатные лучи как бы «отвлекают» молодого человека от возможных мыслей о самоубийстве («казалось, *со вниманием всматривался в эту воду*»). Завершающий сцену внутренний монолог героя подтверждает предположение: Раскольникову хочется «покончить» с взваленным на себя бременем убийцы, а сделать это можно, по справедливому замечанию его «двойника»-антипода Свидригайлова, лишь выбрав одну из «дорог» – «Владимирку» (то есть раскаяние и отбывание наказания на каторге) «или...» (сведение счётов с жизнью) (см. 558). После того как на его глазах происходит реальная ужасающая попытка женщины «с жёлтым... испитым лицом» утопиться, Раскольников понимает, что по-настоящему избавиться от душевных мук

можно только признанием своей вины, — к чему его призывает ещё живая частица его души, встревоженная «закатным лучом»:

«“Нет, гадко... *вода... не стоит...* Ничего не будет... нечего ждать <...>”. Он оборотился спиной к перилам и поглядел кругом себя.

“Ну так что ж! И пожалуй!” — проговорил он *решиительно*, двинулся с моста и *направился в ту сторону, где была контора*. Сердце его было глухо и пусто. Мыслить он не хотел. Даже тоска прошла, ни следа давешней энергии, когда он *из дому вышел, с тем «чтобы всё кончить!»* Полная апатия заступила её место» (183-184).

Однако к истинному покаянию герой всё же ещё не готов, поэтому, как мы помним, в этот раз Раскольников до конторы не доходит. И чем дольше он не решается на шаг публичного признания вины, тем всё более мучительными становятся для него «встречи» с лучами заходящего солнца:

«Он [Раскольников. — О. К.] бродил без цели. *Солнце заходило*. Какая-то *особенная тоска начала сказываться ему в последнее время*. В ней не было чего-нибудь особенно едкого, жгучего; но от неё веяло чем-то *постоянным, вечным, предчувствовались безысходные годы этой холодной, мертвящей тоски*, предчувствовалась какая-то вечность на “аршине пространства”. *В вечерний час это ощущение обыкновенно ещё сильнее начинало его мучить*.

— Вот с этими-то глупейшими, чисто физическими немощами, *зависящими от какого-нибудь заката солнца*, и удержишь сделать глупость! Не то что к Соне, а к Дуне пойдешь! — пробормotal он ненавистно» (456).

Раскольников сам «в сердцах» будто признаёт, что закат, его лучи — не простое явление, сопровождающее каждый день его жизни, а некий «перст» свыше, постоянно напоминающий ему о совершённом преступлении, даже укоряющий в этом. Так подтверждается и тот смысл, который передаётся цветовыми характеристиками, о чём мы говорили в связи с анализом третьего закатного эпизода.

Наконец до последней степени измученный тяжестью своего греха, загнанный в угол допросами следователя Порфирия Петровича Раскольников решается признать свою вину в совершённом

ном преступлении. И даже в этом его поступке ещё нет истинного раскаяния, прийти к которому герою будет очень нелегко. Но уже тем, что по завету Сони Мармеладовой Раскольников надевает кипарисный крестик и целует землю посреди Сенной площади (в знак прощения прощения у всего народа), он становится на путь истинный – путь воссоединения с Богом-Отцом.

И это событие тоже символично освещается закатным солнцем:

«Вечер был свежий, тёплый и ясный; погода разгулялась ещё с утра. Раскольников шёл в свою квартиру; он спешил. *Ему хотелось кончить всё до заката солнца...*» (552).

«Когда он вошёл к Соне, уже начинались сумерки. Весь день Соня прождала его в ужасном волнении. Они ждали вместе с Дуней» (557). «Теперь же, только что разошлись, и та и другая стали об одном этом [о возможном самоубийстве Раскольникова. – О. К.] только и думать. <...> “Неужели же одно только малодушие и боязнь смерти могут заставить его жить?” – подумала она, наконец, в отчаянии. *Солнце между тем уже закатывалось...*» (557-558).

И Бог, как и в минуту первого отречения от безумной идеи, не оставляет Раскольникова, умягчая его сердце, что поможет прийти герою к истинному покаянию (которое, правда, произойдёт уже в «зароманном» будущем героя):

«Он [Раскольников. – О. К.] вошёл на Сенную. <...>

Он вдруг вспомнил слова Сони: “Поди на перекрёсток, поклонись народу, поцелуй землю, потому что ты и пред ней согрешил, и скажи всему миру вслух: “Я убийца!””. Он весь задрожал, припомнив это. И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: *загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Всё разом в нем размягчилось, и хлынули слёзы.* Как стоял, так и упал он на землю...

Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю, с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился в другой раз» (561-562).

Так что всё же такое образ солнца, его «косых лучей» в романе Ф. М. Достоевского? На основании нашего рассуждения можно сказать, что это и своеобразный Божий «перст», указую-

щий на противоестественность замысла и поступков Раскольникова, «предупреждающий» его своим появлением о возможной роковой развязке. Но в то же время это и символ ободрения героя, знак пребывания Господа рядом с ним на протяжении всего тернистого пути от неверия к вере, от греха – к раскаянию. Символ ли «живой жизни» или «знак рокового часа»? – скорее, и то, и другое одновременно, подобно сочетающему в себе данные начала Богу, Источнику истинной Жизни и духовного бессмертия, Творцу карающему, но и милосердному.

### Литература

*Достоевский Ф. М.* Преступление и наказание. – М.: Эксмо, 2015.

*Достоевский Ф. М.* Вечный муж. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1720/p.10/index.html> (дата обращения: 20.05.2019).

*Белов С. В.* Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: комментарий. – М.: Просвещение, 1984.

*Дурылин С. Н.* Об одном символе у Достоевского // Достоевский: сборник статей / Гос. академия художественных наук. – М.: [б. и.], 1928. – С. 163-198.

*Касаткина Т. А.* Категория пространства в восприятии личности трагической мироориентации (Раскольников) // Достоевский. Материалы и исследования. – Л.: Наука, 1994. – Т. 11. – С. 81-88.

*Лосев А. Ф.* Многомерность символа в его системном отношении к логике жизни // Проблема символа и реалистическое искусство. – М.: Искусство, 1995. – С. 170-190.

*Мочульский К. В.* «Преступление и наказание» // Мочульский К. В. Достоевский. Жизнь и творчество. – М.; Берлин: Директ-Медиа, 2017. – С. 292-338.

*Соловьёв С. М.* Пейзаж // Соловьёв С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. – М.: Сов. писатель, 1979. – С. 143-195.

*Топоров В. Н.* «О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления» («Преступление и наказание») // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического: избранное. – М.: Изд. группа «Прогресс»; Культура, 1995. – С. 259-368.

**Качков И.А. (Екатеринбург, УрФУ)**

***«Бригадир» В.Ф. Одоевского и «Смерть Ивана Ильича»  
Л.Н. Толстого: опыт сопоставления***

**Аннотация.** Автор статьи сопоставляет новеллу В. Ф. Одоевского «Бригадир» и повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», поскольку в них присутствует явная интертекстуальная перекличка. Кроме выявления общих черт, автор также сосредоточен на различиях этих произведений, что позволяет прояснить авторскую позицию каждого из писателей. Контраст между новеллой Одоевского и повестью Толстого делает очевидной разницу авторских интенций и культурных парадигм, в контексте которых эти произведения создавались.

**Ключевые слова:** интертекстуальный диалог; русская литература; русские писатели; литературное творчество; сопоставительный анализ; новеллы; повести.

**Kachkov I.A. (Ekaterinburg, URFU)**

***“Brigadier” by V.F. Odoyevsky and “The Death of Ivan Ilyich”  
by L.N. Tolstoy: an attempt of Comparison***

**Abstract.** The author of the article compares the short story “Brigadier” by V. F. Odoyevsky and the story “The Death of Ivan Ilyich” by L. N. Tolstoy, because they contain an obvious intertextual overlap. Besides identifying similarities, the author also focuses on the differences in these works, which makes it possible to clarify the author’s position on each writer. The contrast between Odoyevsky’s short story and the story of Tolstoy makes obvious the difference between the author’s intentions and the cultural paradigms in which the works were created.

**Keywords:** intertextual dialogue; Russian literature; Russian writers; literary creation; benchmarking analysis; short stories; tales.

О связи новеллы В. Ф. Одоевского «Бригадир» и повести Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» литературоведению уже известно. Однако принято просто констатировать тот факт, что

такая связь существует. Например, Е. А. Маймин отмечал: «Сюжет “Бригадира” отчасти предваряет сюжет повести Л. Толстого “Смерть Ивана Ильича”. Как и у Толстого, в новелле В. Одоевского говорится о жизни заурядного человека, лишенной высокого нравственного смысла и заполненной от начала до конца ложью» [Маймин, 1975, с. 269]. Аналогичную связь находят и между «Сильфидой» В. Ф. Одоевского и «Черным монахом» А. П. Чехова. Но что дает науке сугубое обозначение этих связей без их серьезного анализа? Подобные интертекстуальные переключки – это прекрасная возможность увидеть, как на одном материале по-разному раскрывается талант и оригинальность художественного мышления писателей. Можно изучить специфику времени, творческих установок и даже увидеть, как при смене культурных парадигм смещаются акценты, расставленные авторами. Попробуем показать это конкретным сопоставлением.

Новелла В. Ф. Одоевского «Бригадир» впервые была напечатана в сборнике «Новоселье» вместе с новеллой «Бал» в 1833 году, хотя П. Н. Сакулин отмечает, что автограф «Бригадира» был найден еще в 1832 году в альбоме Юрия Никитича Бартенева, но тогда произведение еще называлась «Русский Пират» [Сакулин, 1913, с. 208]. Затем новелла попала в книгу «Русские ночи», которая увидела свет в 1844 году.

Повесть Л. Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича» была опубликована в 1886 году и, согласно примечаниям В. Я. Линкова, «в повести отразилась жизненная история Ивана Ильича Мечникова, прокурора Тульского окружного суда, умершего 2 июня 1881 года от тяжелого заболевания» [Линков, 1982, с. 460]. Это подтверждается свидетельствами современников. Прямых указаний на то, что Толстой использовал и как-либо перерабатывал новеллу Одоевского, нет, хотя можно предполагать, что «Русские ночи» были известны Толстому. Следовательно, перед нами два возможных варианта: либо это сознательная переработка новеллы, интертекстуальный диалог<sup>2</sup> (Ю. М. Лотман в отношении И. А. Бунина называл это явление «переписывани-

---

<sup>2</sup> Подробнее об этом явлении можно прочитать в сборнике статей «Диалоги классиков – диалог с классикой» (Екатеринбург, 2014).



ем» сюжетов [Лотман, 1993, с. 181]), либо это непреднамеренная интертекстуальная перекличка.

Нельзя не обратить внимание на очевидную схожесть композиции этих произведений. И новеллу, и повесть можно разделить на две части: сначала нам показывают равнодушное отношение к покойному со стороны его окружения, а затем следует основная часть, которая является ретроспекцией – это история жизни и смерти героя. Эта часть более обширна по объему (в «Бригадире» это примерно две трети текста, в «Смерти Ивана Ильича» – 11 из 12 глав).

Очевидна перекличка фабулы: у Одоевского герой вспоминает похороны, на которых к покойному проявляется полное равнодушие, близкое даже к презрению. Затем к герою приходит сам мертвец и рассказывает свою историю, желая доказать, что и он заслуживает сочувствия. У Толстого мы видим похожую ситуацию: «“Каково, умер; а я вот нет”, – подумал или почувствовал каждый. Близкие же знакомые, так называемые друзья Ивана Ильича, при этом подумали невольно и о том, что теперь им надобно исполнить очень скучные обязанности приличия и поехать на панихиду и к вдове с визитом соболезнования» [Толстой, 1982, с. 55]. Герой Толстого – Петр Иванович – тоже ради исполнения формальностей приходит на панихиду (Иван Ильич был его другом), но первым же ее покидает и едет играть в карты.

История жизни покойного в обоих случаях начинается с описания детства. Мы узнаем особенности воспитания, видим становление характера и понимаем, что во многом именно окружение сформировало их личность. Герой Одоевского воспитывается в лицемерии, родители и учителя заставляют его говорить не то, что он думает, обучают словам, значение которых сами не понимают. «Когда я осмеливаюсь сделать какое-нибудь возражение – это называют неповиновением родительской власти; когда мне случайно удастся выговорить мысль, которую я не слыхал ни от батюшки, ни от матушки, – это называют вольнодумством. Меня бранят и грозят мне за все, за что бы должно хвалить, и хвалят за все, за что бы должно бранить» [Одоевский, 1975, с. 41]. Учеба ему не дается, поэтому он рад скорее выйти на службу.

У Толстого Иван Ильич более успешен в учебе, но и у него постепенно стирается понимание, что в жизни правильно, а что нет: «Были в Правоведении совершены им поступки, которые прежде представлялись ему большими гадостями и внушали ему отвращение к самому себе в то время, как он совершал их; но впоследствии, увидав, что поступки эти были совершаемы и высоко стоящими людьми и не считались ими дурными, он не то что признал их хорошими, но совершенно забыл их и нисколько не огорчился воспоминаниями о них» [Толстой, 1982, с. 63].

Оба героя не знают, что такое настоящая любовь. Они женятся, потому что так надо. У Одоевского: «Все женятся. Надобно жениться и мне. Вот я женат» [Одоевский, 1975, с. 41]. У Толстого: «Сказать, что Иван Ильич женился потому, что он полюбил свою невесту и нашел в ней сочувствие своим взглядам на жизнь, было бы так же несправедливо, как и сказать то, что он женился потому, что люди его общества одобряли эту партию. Иван Ильич женился по обоим соображениям: он делал приятное для себя, приобретая такую жену, и вместе с тем делал то, что наивысше поставленные люди считали правильным» [Толстой, 1982, с. 66]. В обоих случаях семейная жизнь становится кошмаром из-за постоянных ссор между мужем и женой – их взгляды ни в чем не сходятся. Однако светские приличия остаются превыше всего, поэтому семьям приходится изображать, что у них все хорошо. Лишь однажды Иван Ильич «в сердцах что-то упомянул о разводе» [Толстой, 1982, с. 75].

Оба героя успешны на своей службе, оба берут все новые чины, но затем случается некая болезнь. Одоевский совсем никак не поясняет, что это за болезнь, а Толстой вводит немало реалистичных деталей: Иван Ильич «чтобы показать непонимающему обойщику, как он хочет драпировать, оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, только боком стукнулся об ручку рамы» [Толстой, 1982, с. 74]. Это привело то ли к болезни кишки, то ли отрыву почки – это остается загадкой, потому что врачи дают герою противоречивые ответы. Но результат один в обоих случаях: болезнь оборачивается пониманием, что приближается смерть – и она неизбежна.

Осознание смерти пугает героев, они хотят жить, они хотят, чтобы им сочувствовали, жалели их.

У Одоевского: «Я жаждал взора, который бы отрадою сочувствия пролился в мою душу, – и встретил лишь насмешливое презрение на лице твоём!» [Одоевский, 1975, с. 44].

У Толстого: «мучительнее всего было для Ивана Ильича то, что никто не жалел его так, как ему хотелось, чтобы его жалели: Ивану Ильичу в иные минуты, после долгих страданий, больше всего хотелось, как ему ни совестно бы было признаться в этом, – хотелось того, чтоб его, как дитя больное, пожалел бы кто-нибудь. Ему хотелось, чтоб его приласкали, поцеловали, поплакали бы над ним, как ласкают и утешают детей» [Толстой, 1982, с. 92].

И самое главное – оба героя начинают «думать». Они начинают понимать, что все это время жили неправильно. Им хочется все изменить, прожить иначе.

У Одоевского: «О, каким языком выразить мои страдания! Я начал думать! Думать – страшное слово после шестидесятилетней бессмысленной жизни! Я понял любовь! любовь – страшное слово после шестидесятилетней бесчувственной жизни! И вся жизнь моя предстала мне во всей отвратительной наготе своей! <...> И все минуты моего существования, затоптанные в бессмыслии, приличиях, ничтожестве, слились в один страшный упрек и жгучим холодом обдавали мое сердце!» [Одоевский, 1975, с. 44].

У Толстого: «Ему пришло в голову, что то, что ему представлялось прежде совершенной невозможностью, то, что он прожил свою жизнь не так, как должно было, что это могло быть правда. Ему пришло в голову, что те его чуть заметные поползновения борьбы против того, что наивысше поставленными людьми считалось хорошим, поползновения чуть заметные, которые он тотчас же отгонял от себя, – что они-то и могли быть настоящие, а остальное все могло быть не то. И его служба, и его устройства жизни, и его семья, и эти интересы общества и службы – все это могло быть не то. Он попытался защитить пред собой все это. И вдруг почувствовал всю слабость того, что он защищает. И защищать нечего было» [Толстой, 1982, с. 104].

«– Да, все было не то, – сказал он себе, – но это ничего. Можно, можно сделать “то”. Что ж “то”? – спросил он себя и вдруг затих» [Толстой, 1982, с. 106].

Помимо очевидных сходств в фабуле и композиции можно выделить и немало принципиальных различий, которые подчеркивают разный подход писателей. Прежде всего, различия обусловлены жанровой природой произведений. Одоевский создает новеллу, а Толстой – повесть, и это объясняет разницу в темпе повествования, количестве персонажей и событий.

Для новеллы «Бригадир» Одоевский выбирает персонифицированную форму повествования: есть рассказчик, который был свидетелем похорон. Затем, когда к рассказчику приходит сам покойный, повествование уже переходит к нему. Покойный сам рассказывает о своей жизни и смерти, а описываемые события предстают в виде театра теней (то есть он не столько рассказывает, сколько комментирует), после чего финал – последний абзац – снова возвращается первому рассказчику. При этом и рассказчик, и покойный обезличены и довольно условны (у них нет ни только имен, но и описания внешности, мы не знаем ни места, ни времени действия), что приближает новеллу к некой поучительной притче, которую без особых трудностей можно оторвать от конкретного хронотопа.

Повесть Толстого, помимо очевидной реалистичности фабулы, отличается аукториальным повествованием (обо всех событиях мы узнаем от всезнающего повествователя) и большей конкретикой, большим количеством деталей. Нам известны все имена героев, гораздо больше внимания уделено болезни героя, его взаимоотношениям с окружающими. Толстой не усложняет восприятие произведения, как это делает Одоевский, а наоборот – избирает простую ретроспекцию, сохраняя привычное повествование.

Произведения отделены друг от друга более чем на 50 лет. Одоевский, писавший новеллу под явным влиянием романтизма, добавляет в произведение не только мистическое явление мертвеца, но и возводит «прозревшую» личность покойного до уровня настоящего романтического героя – одинокого, сильного, осознающего, что есть пошлый мир притворства, из которого он вышел сам, и мир настоящей мысли и настоящего чувства, куда он все-таки смог попасть. Его последние слова, обращенные к рассказчику, уже звучат гордо: «Теперь, если хочешь, не сожалею обо мне, не плачь обо мне, презирай меня!» [Одоевский, 1975, с. 44]. Тогда происходит перемена и в самом рас-

сказчике — в последнем эпизоде описывается, как он плачет на могиле — в нем тоже появились настоящие чувства.

Толстой, избегая мистики, но наполняя художественный мир деталями, оставляет героя наедине со своими страданиями — ни при жизни, ни после смерти Иван Ильич не раскрывает свои чувства, зато перед читателем предстает вся его душа: все то, что скрывает герой даже от себя самого. Если Одоевский предлагает нам готовую поучительную и обличительную исповедь, то Толстой позволяет проследить со стороны все перемены в душе героя, все разрывающие его противоречия: это и безразличие к болезни, и вера в лекарство, и желание использовать сразу все доступные методы лечения, отчаяние, злость на окружающих за то, что они не хотят его пожалеть, за их ложь, за то, что они живые и здоровые, а его ждет смерть, он испытывает ощущение одиночества, страха, желание скорее умереть и желание прожить как можно дольше.

Одоевский предлагает ситуацию, но еще не ставит себе задачу углубиться в сложность человеческой души. Он обличает пошлое общество, в котором нет правды и искренности (и в этом плане не зря новеллы «Бригадир» и «Бал» всегда находились рядом: и в сборнике «Новоселье», и в книге «Русские ночи» — они идейно продолжают друг друга). Миру нужно преобразиться — и рассказчик, который в финале проявляет настоящие чувства и плачет на могиле, доказывает, что такое преобразование возможно.

У Толстого преобразование коснется только Ивана Ильича, и этот опыт герой уже не сможет никому передать — каждому придется обрести его самостоятельно. Если Одоевский моделирует условную ситуацию смерти и прозрений человека в свете приближающейся смерти, то Толстой поступает иначе — он делает историю предельно конкретной и личной, но при этом она все равно касается каждого.

Таким образом, различие между интенциями Одоевского и Толстого становится очевидным. Оставаясь в рамках одной фабулы, писатели использовали совершенно разные подходы к созданию произведения — свойственные именно им.

## Литература

Диалоги классиков – диалоги с классикой: сб. науч. ст. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2014. – 316 с.

*Линков В. Я.* Комментарии Л.Н. Толстой. Смерть Ивана Ильича // Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. 12: Повести и рассказы. 1885-1902 гг. – С. 459-463.

*Лотман Ю. М.* Два устных рассказа Бунина: (К проблеме «Бунин и Достоевский») // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александрия, 1993. – Т. 3. – С. 172-184.

*Маймин Е. А.* Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. – Ленинград: Наука, 1975. – С. 247-276.

*Одоевский В. Ф.* Русские ночи. – Ленинград: Наука, 1975. – 320 с.

*Сакулин П. Н.* Из истории русского идеализма. Князь В.Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель. – Москва: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. – Т. 1, ч. 2. – 480 с.

*Толстой Л. Н.* Собрание сочинений: в 22 т. – Москва: Художественная литература, 1982. – Т. 12: Повести и рассказы. 1885-1902 гг. – 478 с.

**Колпакова Е.В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Послетекстовые упражнения при выполнении перевода  
адаптированной английской сказки***

**Аннотация.** В статье затрагивается проблема понимания неадаптированного варианта сказки, возникающая вследствие наличия специфических особенностей в самом тексте произведения, написанного на языке-источнике. Средствами преодоления возникающих при чтении трудностей выступают преобразование текста посредством его адаптации под определённый уровень владения иностранным языком и последующее осуществление перевода отдельных элементов адаптированного текста. В целях повышения качества перевода, выполняемого учащимися, предлагается использовать послетекстовые упражнения. Представлены примеры заданий к адаптированному отрывку из сказки Нила Геймана «Корица». Результаты проведённого автором исследования могут быть использованы для повышения эффективности процессов чтения и перевода адаптированных текстов на уроках английского языка.

**Ключевые слова:** английские сказки; образность текста; адаптация текста; литературный перевод; послетекстовые упражнения.

**Kolpakova E.V. (Ekaterinburg, USPU)**

***The tasks following the reading process in translation  
of the simplified English fairy tale***

**Abstract.** The article encompasses the problem of fairy tale text comprehension which arises because of peculiarities of the fairy tale. Text adaptation based on varied levels of language proficiency and translation of specific abstracts is considered to be an effective means of overcoming difficulties which a reader may face. In the light of enhancing the translation quality, the tasks following the reading process are suggested to be used. The article contains examples of tasks for the simplified abstract from the fairy tale 'Cinnamon' written by Neil Gaiman. The result of the conducted study can be

used for increasing effectiveness of simplified texts reading and translation processes in the English language classes.

**Keywords:** English fairy tales; imagery of the text; adaptation of the text; literary translation; post-text exercises.

Сказка, будучи малой формой народного творчества, тесно связана с образовательно-воспитательными качествами жизни этноса, поэтому каждый народ старается наполнить произведения данного малого литературного жанра не только интересным сюжетом, но и нравственно-этическими нормами. При этом нужно помнить, что содержащиеся в этом народно-поэтическом источнике моральные эталоны часто облачены в фантастическую форму, которая придаёт своему внутреннему строению определённую целостность, а внешнему – увлекательную оболочку, которая так интересна читателям.

Однако каждой нации свойственны свои собственные, не похожие на чьи-либо другие отличительные черты творчества, такие как направление, сюжет, способы воплощения образов сказочных героев, которые обусловлены идеалами и традициями того или иного этноса.

Специфичность внутренней организации сказочного мира и его единство с народными ценностями обладают особой выразительностью и значимостью в языке-источнике, но сложность этих взаимных внутренних связей, а также образная система произведения в целом может вызвать определённые трудности у читающего неадаптированный вариант сказки, написанный на языке-первоисточнике. В результате появляется необходимость в преобразовании текста, в его прагматической адаптации с целью подстраивания его не только под языковые реалии другого народа, но и под определённый уровень знания языка, особенно если прочтение текста подразумевает дальнейшее осуществление его перевода на родной язык читателя. В последнем случае имеет место использование адресной адаптации, конечный результат которой будет зависеть от того, для кого выполняется трансформация текста: для специалистов или неспециалистов, для группового или индивидуального прочтения.

Адаптирование аутентичных материалов, реципиентом которых выступает ограниченный круг читателей, применяется



при преобразовании текста «художественной литературы на иностранном языке для читателей с определённым уровнем владения языком» [Первухина, 2014, с. 99]. Однако, в большинстве случаев, простое механическое прочтение материалов не может обеспечить качественное понимание содержания прочитанного, особенно если речь идёт о сказке как носителе специфических народных черт. Одним из возможных способов повышения результативности восприятия и усвоения информации в ходе процесса чтения иностранной литературы является перевод отдельных элементов текста.

Перевод представляет собой акт творчества, дающий возможность предельно точно передать мысль, выраженную словами исходного языка, языковыми средствами переводящего языка с абсолютным сохранением смысла, значения и стиля, что влечёт за собой построение текста, полного с точки зрения и формы, и содержания.

При осуществлении перевода художественного текста неизбежно появление ряда проблем, связанных с субъективным впечатлением, полученным после прочтения предложенного текста, что особенно актуально в условиях прочтения сказки, которая за счёт реалистичности образов выступает возможностью оживить фантазию читателя и задуматься о том, что может быть сокрыто под тем или иным образом. К тому же вероятны ошибки языкового, стилистического, смыслового, логического и грамматического характера, которые обусловлены неточным пониманием исходного текста, недостаточным знанием языковых реалий либо недостаточным уровнем владения исходного языка. Последний фактор являет собой существенное ограничение при выполнении перевода, в особенности на начальных этапах освоения языка, когда языковое сознание и компетенция еще не сформированы в достаточной степени, поэтому средствами снятия возможных трудностей могут выступить послетекстовые упражнения.

Рассматриваемый вид заданий направлен на достижение следующих целей:

1. Исчерпывающее и целостное понимание содержания прочитанного текста.
2. Нахождение нового лексико-грамматического материала с целью его дальнейшего внедрения в речевую деятельность как устного, так и письменного характера.

3. Развитие навыков устной речи.

4. Контроль за сформированностью навыков чтения.

На послетекстовом этапе работы над сказкой эффективно включение таких упражнений, как составление плана сказки; определение порядка развития событий сюжета по предложенным предложениям; вопросно-ответные задания; пересказ событий от лица одного или нескольких героев; составление альтернативного начала либо конца сказки; осуществление перевода конкретного фрагмента прочитанного текста с последующим выполнением лексико-грамматических заданий.

Особенностью послетекстовых заданий является то, что текст на данной стадии работы рассматривается не просто как эффективный ресурс по формированию навыков чтения, а как средство развития устной и письменной речи, так как задания обычно носят обобщающий характер и нацелены на расширение культурного фона, что является особенно важным на начальном этапе изучения иностранного языка.

Рассмотрим отрывок из сказки английского писателя Нила Геймана «Корица», адаптированный в соответствии с лингвистической компетенцией, необходимой для осуществления базовых коммуникативных потребностей, то есть для базового языкового уровня, который является вторым в Общеввропейской системе CEFR:

The mountains were around the country on one side and the jungle on the other; the people did not come very often to try to teach Cinnamon to speak. But they sometimes did: and they stayed in the room in the castle, and helped with the field of mango trees, and gave food to the bird, and enjoyed the picture of the Rani's aunt (she was quite famous and beautiful long ago, but she was now old and angry and thin), and, finally, they left, unhappy, and they spoke angrily about the quiet little girl'.

Для того чтобы добиться достижения максимальной эффективности при прочтении данного отрывка из сказки, учащимся в качестве одного из заданий предлагается перевести прочитанное. Однако выполнение перевода большого отрывка при отсутствии навыков и должной подготовки может показаться сложным для учащихся с базовым уровнем владения языком. Выполненный ими перевод может иметь ряд неточностей, большин-

ство из которых будет связано с буквализмами. Поэтому вторым этапом в работе над переводом текста должны стать послетекстовые упражнения.

**Упражнение 1:** Проверьте значение следующих слов по словарю. Все ли они являются однозначными?

Field

Tiger

Finger

Mountain

Picture

Invitation

**Упражнение 2:** Подберите к каждому слову его адекватный русский эквивалент, который будет наиболее уместным при переводе вышеуказанного отрывка текста.

- a) Room: комната / зал / пространство;
- b) Picture: фотография / картина / портрет;
- c) Give food: кормить / давать еду / прикармливать;
- d) Thin: худой / беспомощный / слабый;
- e) Finally: раз и навсегда / в конце концов / в заключение;
- f) Unhappy: несчастливый / подавленный / неуместный;
- g) Angrily: сердито / гневно / яростно;
- h) Be around: быть вокруг / быть рядом / окружать;
- i) Quite: всецело / достаточно / совсем.

**Упражнение 3:** Укажите, какой из двух переводов предложения будет более точным. Чем различаются варианты перевода? Как изменяется значение предложения от использования того или иного слова при переводе?

- 1) Nikki has long thin fingers.
  - У Никки длинные худые пальцы.
  - У Никки длинные редкие пальцы.
- 2) Your words about your future career were quite amazing.
  - Твоя речь о будущей профессии была действительно изумительной.
  - Твоя речь о будущей профессии была вполне изумительной.
- 3) She was in the reading room with her friends.
  - Она была в читальной комнате со своими друзьями.
  - Она была в читальном зале со своими друзьями.

- 4) There were many rivers around the city.
  - Много рек было вокруг города.
  - Много рек окружали город.
- 5) Mary's life is unhappy.
  - У Мэри грустная жизнь.
  - У Мэри несчастливая жизнь.
- 6) My relative painted a picture of me yesterday.
  - Мой родственник вчера нарисовал мою фотографию.
  - Мой родственник вчера нарисовал мой портрет.

После выполнения вышеуказанных упражнений учащиеся переходят к третьему этапу работы, то есть к корректированию своего изначального перевода с английского языка на русский. В результате у них должна получиться следующая русифицированная трактовка текста:

«С одной стороны страну окружали горы, а с другой – джунгли; люди не часто приходили пытаться научить Корицу разговаривать. Но иногда это случалось: и они оставались в комнате во дворце, помогали в манговом саду, кормили птицу и любовались портретом тёти рани (много лет назад она была довольно знаменитой и красивой, но сейчас она стала старой, злой и худой) и, в конце концов, они уходили подавленными, гневно отзываясь о тихой маленькой девочке».

Таким образом, сказка как передатчик большого количества образности нуждается в адаптации своего содержания для иностранцев, желающих ознакомиться с текстом произведения. Однако простое прочтение адаптированного текста не может считаться эффективным способом овладения материалом, вследствие чего появляется необходимость использования послетекстовых упражнений различного содержания и направленности в ходе работы над текстом.

### **Литература**

*Gaiman N. Cinnamon.* – Bloomsbury Publishing PLC, 2017. – 40 p.

*Гончарук Е. Ю.* Художественный текст на уроках русского языка как иностранного (рассказ В. Токаревой «Кошка на дороге») // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2010. – № 1. – С. 57-59.

*Классен Е. В., Обдалова О. А.* Проблема анализа ошибок в художественном переводе (на примере отрывка из повести Марка Твена «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура») // Язык и культура. Приложение. – 2012. – № 1. – С. 33-42.

*Первухина С. В.* Виды адаптации текста // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». – 2014. – Т. 11. – № 1. – С. 97-100.

Сказки народов мира: Переводы / предисл. Н. И. Никулина; прим. А. В. Ващенко, Д. А. Ольдерогге, Н. И. Никулина, Б. Н. Путилова; ил. А. Л. Костина. – М.: Правда, 1987. – 640 с.: ил.

*Швейцер А. Д.* Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты. – М.: Наука, 1988. – 215 с.

**Кунгурцева А.П. (Челябинск, ЮУрГУ)**

***Языковые особенности неполных предложений  
в романе Е.Г. Водолазкина «Авиатор»***

**Аннотация.** Статья посвящена описанию смыслового наполнения, структуры, грамматического выражения неполного предложения. Рассматриваются традиционно выделяемые группы контекстуальных и ситуативных неполных предложений. Анализируются их функциональные особенности и возможности. На основе изучения функции неполных предложений в художественном тексте устанавливается их роль в формировании идиостиля Е. Г. Водолазкина. Отдельно описываются семантические и грамматические особенности эллиптической конструкции, которая занимает особое положение в классификации предложений с учётом признака полноты/неполноты. В заключение раскрываются особенности функционирования неполных предложений как средства выразительности.

**Ключевые слова:** неполные предложения; грамматика русского языка; семантика; идиостили; русская литература; русские писатели; литературное творчество; романы.

**Kungurtseva A.P. (Chelyabinsk, SUSU)**

***Linguistic characteristics of the incomplete sentences  
in the novel “Aviator” by E.G. Vodolazkin***

**Abstract.** The article is dedicated to the description of the meaning, structure, grammatical expression of the incomplete sentence. In this case, traditionally that type of the sentences is divided into two groups – the contextual and the situational incomplete sentences. Also the functional features and the capacity are analysed. By examining the function of the incomplete sentences in the artistic text the role of these linguistic units is set in the formation of Evgeny Vodolazkin's idiosyncrasy. Moreover, semantic and grammatical characteristics of the elliptical construction which occupies a special position in the classification of the sentences due to the attribute of completeness or incompleteness are described separately. In conclusion

the features of the functioning of the incomplete sentences as expressive means are considered.

**Keywords:** incomplete offers; grammar of the Russian language; semantics; idiosyncrasy; Russian literature; Russian writers; literary creation; novels.

Евгений Водолазкин – один из известных и читаемых авторов современности. Уже после выхода в свет первого художественного романа «Соловьев и Ларионов» он стал близок читателю и обрел широкую популярность. Роман «Авиатор» – третий в списке автора – также является бестселлером, причем переведенным на несколько языков. Произведение удостоено нескольких литературных премий, среди которых «Большая книга» и «Клио», что подтверждает безусловную репутацию писателя как в России, так и за рубежом.

**Актуальность исследования** обусловлена интересом ученых-филологов к изучению индивидуально-авторского стиля через анализ семантической и грамматической специфики лингвистических единиц разных языковых уровней.

Данное исследование находится в русле подобных работ и посвящено описанию особенностей функционирования неполных предложений в романе Е. Г. Водолазкина «Авиатор».

По мнению ученого-языковеда П. А. Леканта<sup>3</sup>, различение полных и неполных предложений очень важно для лингвистической теории и учебной практики.

Полное предложение характеризуется наличием всех обязательных, грамматически мотивированных членов предложения. *Неполным* считают предложение, отличающееся неполнотой грамматической структуры вследствие пропуска тех или иных формально необходимых членов (главных или второстепенных), которые и без называния ясны из контекста или обстановки, или же пропущенные части предложения подтверждаются наличием в нем зависимых слов.

Неполные предложения представлены следующими разновидностями: контекстуальные неполные и ситуативные неполные.

---

<sup>3</sup> [Лекант, 2001, с. 462]

*Контекстуальными* неполными являются синтаксические конструкции с неназванными членами предложения, которые были упомянуты в контексте: в ближайших предложениях или в том же предложении (если оно сложное):

*Одевали меня долго и тщательно. Но главное – необычно.*

Отсутствуют сказуемое и дополнение во втором – неполном – предложении.

*Мы тут всё думали, в какой квартире нам теперь лучше жить – в моей или в платоновской. Решили, что в платоновской.*

В этом примере второго неполного предложения отсутствуют: в главной части – подлежащее *мы* и дополнение, которое определяется грамматикой переходного глагола *решить* (что?); во второй, придаточной, части – конструкция (часть предложения) «нам теперь лучше жить в квартире».

*Ситуативными* неполными называются структуры с неназванными членами предложения, которые ясны из ситуации, подсказаны обстановкой:

*– Сморкайтесь!*

*– Мы же на «ты»...*

Во второй реплике буквально имеется в виду: *мы с тобой перешли на «ты»*.

Наряду с неполными предложениями выделяют *эллиптические*. Ими называются самостоятельно употребляемые предложения особого типа, спецификой структуры которых является отсутствие глагольного сказуемого, причем сказуемого, не упомянутого в контексте, т. е. в смысловом отношении не являющегося необходимым для передачи данного сообщения:

*На траве – скатерти, самовары, патефоны.*

В этом предложении пропущено сказуемое *находятся* или *лежат*, что понятно по смыслу.

Материалом для анализа послужили неполные предложения из романа Е. Водолазкина «Авиатор» в количестве **150 единиц**.

Подавляющее большинство составляют неполные контекстуальные предложения – 105 единиц (70%).

Средний показатель у эллиптических – 35, около 23,3%.

Самой малочисленной оказалась группа ситуативных неполных предложений – всего 10, что составляет примерно 6,7%.



Среди контекстуальных неполных предложений в тексте романа «Авиатор» встречаются как простые, так и сложные. В основном эти предложения характеризуются отсутствием либо подлежащего, либо сказуемого, либо подлежащего и сказуемого, либо второстепенного члена предложения:

*Воронин ходил шаркая. Зарецкий – словно на ходулях.*

В данном примере отсутствует сказуемое *ходил* во втором предложении.

Реже контекстуальные неполные предложения характеризуются одновременным отсутствием сказуемого и обстоятельства или сказуемого и дополнения. Они составляют около 10%.

*Иногда прихлебывает остывший чай, и тогда на «Робинзона Крузо» летят едва заметные брызги. Иногда – крошки от съеденного между главами сухаря.*

Во втором предложении отсутствуют сказуемое и обстоятельство.

Большинство неполных контекстуальных предложений являются распространенными, односоставными и неосложненными. Менее частотны нераспространенные либо осложненные.

*Бутылка входила туда полностью, но карман оттопыривался, и ее было видно. В другом, я уверен, лежала колбаса (отсутствие дополнения *карман* во втором предложении, а также наличие вводной конструкции *я уверен* как один из признаков осложненности).*

Контекстуальные неполные предложения могут являться частью сложных:

*Всё дело было в том, что в мае он не любил заниматься перевозкой мебели на склад, а в сентябре – поисками квартиры и опять-таки – перевозкой мебели со склада.*

В придаточной части СПП отсутствуют подлежащее и сказуемое.

Эллиптические предложения в исследуемом романе занимают промежуточное положение между неполными контекстуальными и ситуативными. Их можно обнаружить преимущественно в монологах героев, в реакциях на реплики других персонажей. Данный тип предложений в «Авиаторе» представлен, как правило, односоставными, распространенными и неосложненными предложениями.

*Завтра – в Мюнхен.*

*На шкафу статуэтка Фемиды, ее подарили отцу в день окончания юридического факультета.*

*Гейгер, как и прежде, за рулем, я – на сидении рядом.*

Ситуативные неполные предложения по большей части оформляют диалог и размышления героя. Эти предложения в тексте романа являются односоставными, нераспространенными и неосложненными.

*– А как, – спрашиваю, – вам удалось меня разморозить? И главное: как вы удалили из организма глицерин?*

*– Специалист... – Во взгляде Гейгера уважение. – А не было глицерина.*

Ответная реплика Гейгера фразой *специалист* обозначает «внутреннюю речь», краткий вывод персонажа о главном действующем лице. Дословно Гейгер имеет в виду следующее: *Вы настоящий специалист в этом вопросе*. Недостающие компоненты можно восстановить, опираясь на ситуацию.

Неполные синтаксические конструкции всегда имеют в качестве синтаксического синонима (или эквивалента) полное предложение.

Например: *Кадр с вертолета: в сторону аэропорта по шоссе движется колонна карет скорой помощи. В полукилометре за ней – другая*. В этом случае отсутствуют подлежащее, сказуемое и дополнения.

Полный вариант будет звучать следующим образом: *Кадр с вертолета: в сторону аэропорта по шоссе движется колонна карет скорой помощи. В полукилометре за ней движется другая колонна карет скорой помощи*. Второе предложение отягчается лишним повторением фраз, которые ранее были сказаны, это делает конструкцию тавтологичной, более длинной и сложной для восприятия.

С точки зрения грамматики, неполные и эллиптические предложения обладают теми же грамматическими характеристиками, что и полные. Они могут быть двусоставными и односоставными, распространенными и нераспространенными, осложненными и неосложненными. Неполные синтаксические конструкции играют немаловажную роль в системе современного экспрессивного синтаксиса, являясь одним из средств выра-

зительности. Они экономят средства языка, который сам по себе часто стремится к упрощению и сокращению. Они передают ту или иную мысль гораздо быстрее и понятнее, не уступая их полным эквивалентам.

### **Литература**

Авиатор: роман / Е. Водолазкин. – Москва: Издательство АСТ; Редакция Елены Шубиной, 2019. – 410 с. – (Новая русская классика).

Современный русский язык: учеб. для студ. вузов, обучающихся по спец. «Филология» / П. А. Лекант, Е. И. Диброва, Л. Л. Касаткин [и др.]; под ред. П. А. Леканта. – 2-е изд., испр. – М.: Дрофа, 2001. – 560 с.

Современный русский язык: учебник / под ред. Н. С. Валгиной. – 6-е изд., перераб. и доп. – Москва: Логос, 2002. – 528 с.

**Морозова М.К. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***«Капитанская дочка» А. С. Пушкина в школьных курсах  
русской словесности XIX века***

**Аннотация.** В статье рассмотрены основные принципы школьного изучения «Капитанской дочки», предложенные в трудах отечественных методистов XIX века. Отмечается преимущественный интерес к использованию познавательного и воспитательного потенциала произведения. Проблема его жанровой специфики решается разными авторами в зависимости от той или иной точки зрения, изложенной в работах ведущих литературных критиков. Предлагая рассматривать произведение то как повесть, то как роман, методисты не аргументируют свою позицию, что создает трудности для школьного учителя.

**Ключевые слова:** повести; методика преподавания литературы; методика литературы в школе; уроки литературы; школьники; русская литература; русские писатели; анализ литературного произведения.

**Morozova M.K. (Ekaterinburg, USPU)**

***“The Captain's daughter” by A. S. Pushkin in school courses  
of Russian literature in the 19th century***

**Abstract.** The article is devoted to the study of the basic principles of school analysis of the book “The Captain's Daughter”, which were considered in the works of Russian methodists in the 19th century. There is a predominant interest in the use of cognitive and pedagogical potential of the book. The problem of genre specificity of the book was solved by different authors depending on the point of view, which was presented in the works of leading literary critics. Methodists propose to consider a literary work as a narrative or as a novel, but do not argue their position, that's why school teachers have trouble with the explanation the material.

**Keywords:** a story; methodology of teaching literature; methodology of literature at school; literature lessons; pupils; Russian literature; Russian writers; literary analysis.

Произведение А. С. Пушкина «Капитанская дочка» давно и прочно вошло в школьную программу по литературе. Уже в 50-60-е годы XIX века ведущие методисты предлагали включить его в школьный курс словесности. В 1848 году в «Программе русского языка и словесности», разработанной Ф. И. Буслаевым и А. Д. Галаховым для военных учебных заведений, были даны рекомендации по изучению курса литературы. Авторы избрали исторический принцип структурирования изучаемого материала, выделив следующие периоды литературного процесса: древнерусский, ломоносовский, карамзинский и пушкинский. Данный подход явно ориентирован на периодизацию русской литературы, предложенную В. Г. Белинским [Белинский, 1953, с. 21]. В рамках каждого раздела были определены основные темы и произведения, рекомендованные к обязательному изучению. В пушкинском периоде обозначены следующие темы: Сочинения. Отличительные свойства его (А. С. Пушкина – М. М.) поэзии. Обращение к национальной литературе. Периоды поэтической деятельности. Стих, образование художественного стиха. Пушкин как прозаик и его заслуга в этом отношении [Буслаев, 1992]. «Капитанскую дочку» Ф. И. Буслаев и А. Д. Галахов предложили изучать текстуально в III классе. Обратим внимание, что жанр произведения авторы программы не указали, хотя у остальных произведений, включенных в программу, он, как правило, обозначался.

Несколькими годами позже А. Д. Галахов в «Полной русской хрестоматии» более четко сформулировал свои принципы построения школьного курса литературы. В этом издании «Капитанская дочка» уже определена как повесть в прозе, однако аргументы такого определения не представлены [Галахов, 1857, с. 130]. По-видимому, А. Д. Галахов ориентировался на мнение таких критиков, как А. И. Незеленов и М. Н. Катков, которые тоже определяли жанр произведения как повесть, которая изображает эпоху, обычаи, помогает погрузиться в мысли и чувства типичного представителя XVIII века, понять его жизненные ценности и ориентиры. А. С. Пушкин сумел открыть в простой обывденной действительности «особую нравственную красоту», «необычайную силу духа народа» [Незеленов, 1892, с. 96], а также познакомить нас «с эпохой, местами, характером лиц и

событий» [Катков, 1856, с. 294]. Такой подход оказался близок и другому известному методисту XIX века – В. И. Водовозову, который в своих «Тезисах по русскому языку», определяя жанр произведения как повесть, имеющую преимущественно историческую направленность. По его мнению, в произведении можно увидеть, как «изображаются нравы известного века, что составляет историческую подробность, какими чертами рисуется известная местность, какими характер» [Водовозов, 2017]. В. И. Водовозов акцентирует внимание на том, что повесть разворачивает перед учениками картину подлинной и настоящей действительности, передает дух народа и колорит эпохи, позволяет всесторонне погрузиться в атмосферу того времени и проникнуться ей. Благодаря «Капитанской дочке» мы «живо узнаем окружающую нас жизнь» [Водовозов, 2017].

К вопросу рассмотрения «Капитанской дочки» в курсе школьной программы по литературе обращался и такой известный методист, как В. Я. Стоюнин, затронувший этот вопрос в своем «Руководстве для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным». Автор определяет также жанр произведения как повесть, однако предлагает несколько иной подход к ее изучению. В. Я. Стоюнин полагает, что в произведении доминирует не историческая направленность, а воспитательная, все основные художественные средства в нем нацелены автором на раскрытие личности Гриневы, изображении процесса ее формирования и развития под воздействием социальных и исторических факторов. Исторические события выполняют особую роль – являются нравственным испытанием для героя: «Здесь, видимо, стоит на первом плане Гринев со своими личными интересами и привлекает нас только своей судьбой, но не по отношению к народной жизни. Автор касается исторического события лишь настолько, насколько оно имеет влияние на судьбу Гриневой» [Стоюнин, 1910, с. 96]. Таким образом, исторические события, определяющие сюжет «Капитанской дочки», В. Я. Стоюнин предлагает рассматривать только как обстоятельства, влияющие на формирование личности героя: «Следовательно, исторический интерес для нас должен заключаться в развитии характера в данный момент, т. е. как известная эпоха при определенной обстановке, независимой от личности, могла выработать характеры.

Отсюда появляется потребность проследить развитие характера Гринева» [Стоюнин, 1910, с. 96].

Более подробно данный подход к изучению «Капитанской дочки» развернут В. Я. Стоюниным в работе «О преподавании русской литературы». Автор работы подчеркивает, что очень важно «отделять историческую часть от вымысла, чтобы потом видеть, как поэт может пользоваться историей для своих целей» [Стоюнин, 1898, с. 108] и углубляет свою мысль о том, что личность героя формируется при помощи различных условий окружающей среды: «В каждом характере представляются две стороны: силы, полученные человеком от природы, и направление этих сил, данное различными обстоятельствами жизни, начиная с самого детства» [Стоюнин, 1898, с. 110]. Как видим, подход В. Я. Стоюнина отличается от характерного для многих критиков XIX века стремления видеть в «Капитанской дочке» повесть, в которой преобладает преимущественно историческая направленность. Его подход во многом оказался близок В. П. Острогорскому, который в своем фундаментальном труде под названием «Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми» также утверждает, что изучение произведений А. С. Пушкина в школьном курсе благотворно для учеников, видит в них огромный воспитательный потенциал в силу их доступности, понятности для детей школьного возраста. Однако В. П. Острогорский учитывает и историческую направленность «Капитанской дочки», знакомящей юных читателей с эпохой, бытом и культурой того времени, с жизнью типичных представителей XVIII века, наиболее значимыми событиями из истории нашей страны: «Личность Пугачева верно представлена исторически, легко ознакомиться по этой повести с воспитанием дворянских детей, жизнью наших старинных отдаленных крепостей (типа капитана и капитанши, Ивана Кузьмича), наивным военным советом и личностью старого крепостного дядьки, Савельича» [Острогорский, 1901, с. 92].

Проблемы изучения «Капитанской дочки» в школе коснулся П. Н. Полевой в своем фундаментальном и очень авторитетном для учителей словесности труде «История русской словесности с древнейших времен до наших дней». В отличие от своих предшественников, автор неоднозначно определяет жанр данного произ-

ведения, называя его то повестью [Полевой, 1900, с. 119], то историческим романом [Полевой, 1900, с. 122], при этом никак не аргументируя своей точки зрения. По-видимому, П. Н. Полевой, в отличие от А. Д. Галахова, В. И. Водовозова, В. П. Острогорского, учитывал позицию других критиков, склонных определять жанр пушкинского произведения именно как исторический роман (П. В. Анненков, Н. В. Гоголь, А. М. Скабичевский), считавших, что в «Капитанской дочке» крайне емко и лаконично изложены глобальные и общечеловеческие проблемы, произведение имеет широкий охват событий и происшествий. По мнению П. В. Анненкова, оно прекрасно описывает сторону «нравов и обычаев эпохи» [Анненков, 1855, с. 361], а так же имеет «теплоту и прелесть исторических записок» [Анненков, 1855, с. 361]. А. М. Скабичевский, в свою очередь, обращал внимание на особую динамику и смысловую насыщенность сюжета: «...переносясь за столет назад вы отнюдь не попадаете в какой-то сказочный мир, а видите все ту же жизнь, которая, катясь год за год, докатилась до сегодня» [Скабичевский, 1886].

Таким образом, к концу XIX века «Капитанская дочка» заняла прочное место в школьных курсах русской словесности. Однако, ведущие методисты того времени склонны были акцентировать внимание на воспитательном (проблема формирования личности под влиянием социально-исторических обстоятельств) или познавательном (знакомство с исторической эпохой) потенциале произведения. Проблема жанрового своеобразия произведения не была центральной. Ориентируясь на разные подходы к определению жанра «Капитанской дочки» в критике того времени, ведущие методисты обозначали ее то как повесть, то как исторический роман, однако не предлагали обоснования того или иного определения, что создавало определенные сложности для учителя.

### Литература

*Анненков П. В.* Материалы для биографии А.С. Пушкина. – СПб.: Изд. Товарищества «Общественная польза», 1855. – 475 с.

*Белинский В. Г.* Литературные мечтания // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1953. – Т. 1. – 565 с.



*Буслаев Ф. И.* Преподавание отечественного языка: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.». – М.: Просвещение, 1992. – 708 с.

*Водовозов В. И.* Тезисы по русскому языку. – М., 2017. – 38 с.

*Галахов А. Д.* Полная русская хрестоматия: в 3 ч. – М.: Унив. типография, 1857. – Ч. 3. – 262 с.

*Гоголь Н. В.* Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – Т. 8. Статьи. – С. 213-418.

*Григорьев А. А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина // Григорьев А. А. Искусство и нравственность. – М.: Современник, 1986. – С. 70-143.

*Незеленов А. И.* Как и почему пропущена одна глава из повести «Капитанская дочка» // Незеленов А. И. Шесть статей о Пушкине. – СПб.: типография Уч-ща глухонемых, 1892. – С. 96-97.

*Острогорский В. П.* Русские писатели как воспитательно-образовательный материал для занятий с детьми. – М.: Кузнецкий мост, книжный магазин, 1901. – 384 с.

*Полевой П. Н.* История русской словесности с древнейших времен до наших дней: в 3 т. – СПб.: Изд. А.Ф. Маркса, 1900. – Т. 3. – 708 с.

*Скабичевский А. М.* Наш исторический роман в его прошлом и настоящем. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/selected/kdo/KDO-233-.htm>.

*Стоюнин В. Я.* О преподавании русской литературы. – СПб., 1898. – 464 с.

*Стоюнин В. Я.* Руководство для теоретического изучения литературы по лучшим образцам русским и иностранным. – СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1910. – 191 с.

**Потапова Е.В. (Екатеринбург УрФУ)**

*Грузия и Кавказ в поэтическом сознании Пушкина  
(«На холмах Грузии...» и «Не пой, красавица, при мне...»)*

**Аннотация.** В статье ставится задача проследить эволюцию восприятия географических локусов Грузии и Кавказа в поэтическом сознании А. С. Пушкина. Прослеживается принцип последовательной филиации мотива «светлой печали» на материале стихотворений «Не пой, красавица, при мне...» и «На холмах Грузии лежит ночная мгла» (с привлечением как основных, так и первоначальных редакций текстов). Кроме того, «На холмах Грузии...» рассмотрено в рамках «кавказского» цикла «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)», взятого также в обеих его редакциях. Выдвинута мотивировка, почему с течением времени Пушкин отказывается от Кавказа при изображении светлого платонического чувства любви, проецируя его всецело на Грузию.

**Ключевые слова:** образ Грузии; образ Кавказа; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество; поэтическое сознание; поэтические образы; географический дискурс.

**Potapova E.V. (Ekaterinburg, URFU)**

*Georgia and the Caucasus in the poetic consciousness  
of Pushkin (“On hills of Georgia lies covering of night...”  
and “Do not sing, beauty, in front of me ...”)*

**Abstract.** The aim of the article is to trace the evolution of perception of geographical territories of Georgia and the Caucasus in poetical refraction of the poet Alexander Pushkin. The principle of consistent filiation of tune “Light sadness” can be traced on the basis of the poem “Do not sing, beauty, in front of me...”, and the “On hills of Georgia lies covering of night...”, (involving both the main and the original versions). Besides the fact, “On hills of Georgia lies covering of night...” is considered in the framework of the “Caucasian” cycle “Poems written during the journey (1829)”, taken also in both of its editions. The motivation has been put forward why over time

Pushkin abandons the Caucasus while depicting a light platonic feeling of love with projecting it on Georgia entirely.

**Keywords:** image of Georgia; the image of the Caucasus; Russian poetry; Russian poets; poetry; poetic consciousness; poetic images; geographical discourse.

Грузия и Кавказ – неотделимые друг от друга локусы, связанные между собой как территориально, так и ассоциативно, семантически. Входя в состав Российской империи, они, тем не менее, воспринимались в своей совокупности как противоположный и «чуждый» русскому человеку мир (в контексте оппозиции *Запад – Восток*). Однако в поэтическом сознании Пушкина присутствует осмысление Грузии и Кавказа как разноравленных в тематическом отношении локусов.

«На холмах Грузии...» едва ли не самое характерное в интересующем нас аспекте стихотворение. Анализируя его, В. Е. Холшевников писал: «место конкретизируется, широкое понятие “Кавказ” уточняется: Грузия, – и еще более сужается названием реки – Арагва» [Холшевников, 1985, с. 100]. Исследователь воплощает отношение Грузии к Кавказу как отношение части к целому. Мы же несколько конкретизируем это утверждение, комментируя это взаимодействие не как включение одного элемента в состав другого, а как сопоставление этих элементов при их равноправности.

Широко известна и черновая его редакция: «Все тихо – на Кавказ идет ночная мгла». Уже из названия мы видим явную «подмену» локусов, соответственно, Пушкин уже тогда Грузию с Кавказом не отождествляет. Высказывались предположения, что это, главным образом, связано с предстоящей женитьбой на Наталье Гончаровой, и поэт просто не хотел напоминать о чувстве к другой женщине: «Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь» [III, с. 470]. Тем не менее, это может объяснять такое масштабное изменение лишь отчасти. Существует и точка зрения, что «мотивы этих изменений у Пушкина были чисто художественные» [Бонди, 1978, с. 23]. Однако мотивировки этих «художественных» замыслов так и остаются не до конца поясненными. Можно обратить внимание на первичный автограф

начальной строфы в сравнении с каноническим текстом стихотворения:

Все тихо – на Кавказ ночная тень легла

Мерцают звезды надо мною –

[Бонди, 1978, с. 25]

На холмах Грузии лежит ночная мгла;

Шумит Арагва предо мною.

[III, с. 112]

В черновике Пушкина в первом стихе «ночная тень легла» заменены сначала словами «сошла ночная мгла», а затем исправлено – «идет ночная мгла»; во втором вместо «мерцают» написано «восходят» [Бонди, 1978, с. 17]. В этом можно увидеть некую закономерность. Кавказ у Пушкина динамичен, а Грузия статична: *легла, сошла, идет – лежит; мерцают, восходят – шумит*; помимо динамики прослеживается и явная «вертикальность» Кавказа наряду с пространственной «горизонтальностью» Грузии: *надо мною – предо мною*; С. М. Бонди пишет о «Все тихо – на Кавказ идет ночная мгла» как о «вполне законченной прекрасной вариации того же замысла» [Бонди, 1978, с. 25]; мы конкретизируем, что это не столько вариация одной и той же идеи, сколько ее эволюция.

Стихотворение «На холмах Грузии» печаталось с жанроопределяющим заглавием «Отрывок» [Бонди, 1978, с. 11], отсылающим нас к романтической парадигме художественности и ее стремлению к фрагментарности и незаконченности. Любопытным кажется рассмотрение произведения в рамках «кавказского» (Н. В. Измайлов) цикла «Стихи, сочиненные во время путешествия (1829)»: если в первой редакции от 1832 года это стихотворение еще было «отрывком», то в каноническом варианте оно такого заголовка не уже содержало.

Приведем составы двух этих редакций. Первая – в сборнике «Стихотворения Александра Пушкина. Третья часть» 1832 года имела следующий состав: I. Кавказ II. Обвал III. Монастырь на Казбеке IV. Делибаш V. **«На холмах Грузии...»** VI. Из Гафиза (лагерь при Евфрате) VII. Дон VIII. Олегов щит. Вторая редакция, спланированная поэтом в 1836 году, приобрела уже иной

вид: I. Дорожные жалобы II. Калмычке III. **«На холмах Грузии...»** IV. Монастырь на Казбеке V. Обвал VI. Кавказ VII. Из Гафиза (лагерь при Евфрате) VIII. Делибаш XIX. Дон.

В варианте лирического цикла 1832 года восемь стихотворений, поэтому с точки зрения структуры мы не можем обозначить одно центральное произведение. Однако поэтикой своего заглавия «На холмах Грузии...» выделяется сразу же: это единственное стихотворение, в котором реализована не «мужская», а «женская» номинация, противопоставляющая себе все остальные стихотворения в цикле.

Так Грузия противопоставляется двум полюсам. Сначала предстает «кавказский триптих», в котором, кстати говоря, идея «вертикальности» выражена очень четко. В «Монастыре на Казбеке» обнаруживается стремление лирического героя *вверх*: «Туда б, в заоблачную келью, / В соседство бога скрыться мне!» [III, с. 139]. В «Кавказе» же, напротив, положение героя кардинально меняется на противоположное – это уже взгляд *сверху вниз*: «Кавказ подо мною», «Здесь тучи смиренно идут подо мной» [III, с. 135]. Центральное же произведение триптиха («Обвал») показывает «вертикаль» в ее динамике: «Оттоль сорвался раз обвал, / И с тяжким грохотом упал» [III, с. 136]. Такой динамизм произведения подтверждается и контрастным чередованием ямбических строк с характерной мужской клаузулой. С другой стороны, «светлая печаль» Грузии противопоставляется «маленькой сатирической трилогии» (Ю. Тынянов), изображающей военные события: «Из Гафиза (Лагерь при Евфрате)», «Делибаш», «Олегов щит».

В контексте «Стихов, сочиненных во время путешествия (1829)» произведение уже в полной мере интегрируется в идейную структуру лирического цикла. «Отрывочность» ему уже не требуется, поскольку оно реализует свое значение посредством взаимодействия с рядом стоящими стихотворениями, образующими в своей совокупности «женский» триптих с характерными номинациями («Дорожные **жалобы**», «**Калмычке**», «**На холмах Грузии...**»). В этой триаде локус Грузии выделяется на фоне сначала родного края, а затем и «чужого» этнокультурного мира. В «Дорожных жалобах» речь косвенно идет о чувстве, как о явлении житейском, представляется патриархальный тип любви:

«О деревне, о невесте / На досуге помышлять» [III, с. 123]. В послании к восточной «красавице» - калмычке настроение лирического героя соответствует кратковременному флирту, а не любовному чувству:

Что нужды? – Ровно полчасу,  
Пока коней мне запрягали,  
Мне ум и сердце занимали  
Твой взор и дикая краса.

[III, с. 113]

Любовь «На холмах Грузии...» далека и от житейской реальности, и от восточной раскрепощенности. Это абсолютно безвозмездное чувство, которое может быть обусловлено внешними обстоятельствами лишь отчасти: «Печаль Пушкина светла, потому что сердце его не может перестать *гореть* и *любить*» [Франк, 1990, с. 481]. Выражение такого чувства на этом локусе не создает противоречий. Светлое переживание становится закономерным и вписывается в миросозерцательную картину Грузии. Открытое противопоставление этих локусов мы наблюдаем и в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года», поскольку лирический цикл связан с ним напрямую. Приведем характерную цитату: «Мгновенный переход от грозного Кавказа к миловидной Грузии восхитителен <...> Светлые долины, орошаемые веселой Арагвою, сменили мрачные ущелия и грозный Терек» [VI, с. 655-656].

В данной работе мы не ограничимся примерами, так или иначе связанными с лирическим циклом. Остановимся на одном из показательных примеров – известный пушкинский романс «Не пой, красавица, при мне...». Он был написан еще до «На холмах Грузии...», но в нем поэт уже выражал свою «светлую печаль»:

Не пой, красавица, при мне  
Ты песен *Грузии печальной* (курсив мой – Е. П.)

[III, с. 66]

Поэтому мы можем говорить о некоей интертекстуальной связи, так называемой филиации (от лат. *filius* – сын), т. е. преемственной «генетической» связи между стихотворениями

(в данном случае посредством мотива «светлой печали» и локуса Грузии). В романе с течением времени также был произведен отказ от локуса Кавказа: в черновой редакции была вторая строфа. Приведем ее ниже, представив также ее метрическую составляющую:

Напоминают мне оне

Кавказа гордые вершины,

Лихих чеченцев на коне

И закубанские равнины

[III, с. 468]

— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —
— —	— —	— —	— —

Почему же Пушкин впоследствии от нее отказался? С формальной точки зрения это можно объяснить несовпадением ритмической структуры строфы и ритмического целого всего романа. Разберем отступления от четырехстопного ямба: в первой строке первая стопа дает пиррихий, вследствие чего эта строка является комбинацией пэона четвертого и собственно ямба. Вторая строка также имеет пиррихий, но уже в третьей стопе, поэтому комбинация «пэон четвертый + ямб» отражается в ней зеркально. Третья строка во второй половине имеет пэон четвертый. Четвертая строка дает пиррихии в первой и третьей стопах, образуя комбинацию из двух пэонов четвертых.

Андрей Белый подробно разбирал это стихотворение в его канонической редакции. Приведем характерную цитату из его наблюдений в отношении ритма к содержанию: «каждая строфа имеет тенденцию открываться спокойным образом; в третьих же строках ритмический порыв воображения <...>, четвертые строки дают аполлиническое видение образа воображения: ритмический порыв успокаивается» [Белый, 2010, с. 300].

Рассмотрим эти принципиальные закономерности в отношении интересующей нас «кавказской» строфы. Мы видим «ритмический порыв воображения» в первой строке («напоми-

нают»)), а не в третьей. Причем «лихих чеченцев на коне» в третьем стихе вряд ли можно отнести к этой же категории, это скорее сам образ воображения. Но если для таких образов в романсе характерен спокойный темп, то тут мы видим, напротив, его ускорение. Черновая же строфа своей четвертой строкой не только не «успокаивается», но, напротив, проявляется в движении, в концентрации ускорения, обусловленного сочетанием двух пэонов четвертых.

Следовательно, такая строфа не просто не соответствует тематике «светлой печали». С точки зрения метрической организации она совершенно не подходит для стихотворения. Если в беловом варианте «ритмический центр стихотворения – в душевном движении, а не в образах этого движения» [Белый, 2010, с. 300], то с добавлением второй строфы этот ритмический центр отчасти смещается: он уже не всецело в области душевных колебаний, а частично проецируется и на образную структуру.

Как и в двух редакциях «На холмах Грузии», в произведении можно проследить противопоставление «горизонтальности» и «вертикальности». Если в канонической редакции романса мы видим образы на плоскости – «берег», «степь», то в черновой строфе «равнины» соединяются с «вершинами». При отказе от строфы в тексте происходят и другие метаморфозы: примечательной кажется замена обращения в первой строке стихотворения (волшебница – красавица), сопровождающаяся добавлением нового катрена:

Не пой, *волшебница*, при мне  
Ты песен Грузии печальной  
[Ш, с. 468]

Я призрак милый, роковой,  
Тебя увидев, забываю;  
Но ты поешь – и предо мной  
Его я вновь воображаю.  
[Ш, с. 66]

У романса есть прямая биографическая основа, отчасти подтверждающая посвящение его Анне Олениной: «Грибоедов



во время своих путешествий по Кавказу услышал и записал грузинскую песню. Во второй половине мая – до 6 июня 1828 г. Грибоедов в Петербурге сообщил эту мелодию Глинке. Глинка вскоре после этого играл ее у Олениных <...>, и Анна Алексеевна потом ее напевала [Цявловский, 1962, с. 389]. Образ «призрака милого, рокового» скорее всего принадлежит М. Н. Раевской: «Оленина и Раевская психологически сравнимы и о первой поэт мог сказать, что, увидев ее, он забывает вторую» [Цявловский, 1962, сноска к с. 386]. Возможно, что такие изменения в стихотворении были мотивированы важностью для поэта разграничения образов двух девушек: Раевская для него была связана с Кавказом, а Оленина – с Петербургом. В «Словаре языка А.С. Пушкина» слово «волшебница» приводится в двух значениях: 1. Чародейка, колдунья. 2. Чарующая, очаровательная женщина [Виноградов, 2000, с. 340]. Конкретно восточной стилизации оно за собой не закрепляет, поэтому отказ от «кавказской» строфы может быть мотивирован такой сменой обращения лишь отчасти. Добавление катрена уже в полной мере может объяснять такую перемену в стихотворении: буквальное выражение колорита локуса поэту не нужно, он может воплотить и облечь в поэтическую форму воспоминания о любви на Кавказе при проекции их на локус Грузии.

Кавказ у поэта – место военных коллизий, сопровождающиеся семантикой кровопролития и борьбы, которая в полной мере выражает идею антимилитаризма; это динамика действий и относителная неустойчивость. «Грузия печальная» для Пушкина является местом отдохновения и душевного спокойствия, на ее пространственную «горизонтальность» можно проецировать чувство «светлой печали», не вступая в образный конфликт с данным локусом.

### Литература

Белый А. «Не пой, красавица, при мне...» А. С. Пушкина (Опыт описания) // Белый А. Собрание сочинений. Символизм. Книга статей / общ. ред. В. М. Пискунова. – М.: Культурная революция; Республика, 2010. – С. 294-315.

*Бонди С. М.* Все тихо – на Кавказ идет ночная мгла // Бонди С. Черновики Пушкина. Статьи 1930-1970 гг. – М.: Просвещение, 1978. – С. 11-25.

*Дюришин Д.* Формы межлитературной рецепции // Теория сравнительного изучения литературы. – Москва: Прогресс, 1979. – 318 с.

*Дарвин М. Н.* Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. – Кемерово: Кемер. гос. ун-т, 1983. – 103 с.

*Модзалевский Л. Б., Дондуа В. Д.* Запись грузинской песни в архиве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. – М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. – С. 297-301.

*Пушкин А. С.* Полное собр. соч.: в 10 т. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1950. Римской цифрой в тексте указывается том, арабской – страница.

*Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. – М., 1969. – 424 с.

*Фомичев С. А.* Пушкинская перспектива. – М: Знак, 2007. – 536 с.

*Франк С. Л.* Светлая печаль // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. – М.: Книга, 1990. – С. 465-481.

*Холиевников В. Е.* «На холмах Грузии лежит ночная мгла...» А. С. Пушкина // Анализ одного стихотворения. – Л., 1985 – С. 98-113.

*Цявловский М. А.* Автограф стихотворения «Не пой, волшебница, при мне...» // Цявловский М. А. Статьи о Пушкине / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – С. 378-389.

Словарь языка Пушкина: в 4 т. / отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. – 2-е изд., доп. – М.: Азбуковник, 2000. – Т. 1. – 975 с.

**Пуртова Т.О. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Стилизация хокку в лирике Бальмонта***

**Аннотация.** Статья посвящена специфике малых форм восточной поэзии в лирике Константина Бальмонта. Творчество Константина Бальмонта привлекает внимание многих исследователей. Однако стилизация японского стиха в его лирике почти никем не изучалась. А ведь эта тема очень ценна и для читателей, и для литературоведов, и для учителей в школах. В статье будет представлена информация о жанре хокку и о том, как Константин Бальмонт осваивал этот жанр, а также анализ его стихотворения «Япония», которое он написал, будучи под впечатлением после поездки в эту страну, и, которое, несомненно, является стилизацией жанра хокку.

**Ключевые слова:** лирические жанры; хокку; литературные стили; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

**Purtova T.O. (Ekaterinburg, USPU)**

***The stylization of haiku in Balmont's lyric***

**Abstract.** This article is devoted to the specific of small forms of Eastern poetry in Balmont's lyric. His works attract attention of many scientists. But stilization of Japanise poems in his lyrics hasn't been studied by anybody yet. And this subject is very valuable for readers, literature scientists and school teachers. The information about genre haiku and how Balmont studied it will be presented in this report. I will analize his poem "Japan", which was written under great impression after Balmont's trip to this country. This poem is sure to be the stilisation of haiku).

**Keywords:** lyric genres; haiku; literary styles; Russian poetry; Russian poets; poetry.

Хокку или хайку произошли от японских пятистиший танка. Принято считать, что хокку – это начальные три строки танки. Так считает и Квятовский, который в своем поэтическом словаре пишет: «Исторически хокку рассматривают как первую

строфу танка, от которой хокку отделилась еще в глубокой древности» [Квятовский, 1996, с. 326].

По поводу структуры стихотворений Квятовский писал: «В каждом хокку соблюдается определенная мера стихов – в первом и третьем стихах по пять слогов, во втором стихе – семь, а всего в хокку 17 слогов. Рифм в хокку нет. При крайней сжатости эти миниатюры обладают исключительной смысловой емкостью, требующей порой комментариев» [Квятовский, 1996, с. 326] И действительно, выдержать настолько лаконичную форму хокку, которая из-за своей краткости кажется очень неустойчивой, и при этом суметь выразить в ней свое переживание – очень сложно. Именно поэтому хокку часто требуется комментарий.

В классическом хокку, как и в танке, центральное место принадлежит образу природы. При этом в тексте всегда есть указание на время года, которое называется киго («сезонное слово»). Это может быть снег, указывающий на зиму, сакура, которая указывает на весну и прочее. Указание на время года является важной особенностью хокку.

В 20 веке хокку получил огромную популярность на Западе. Его стали переводить европейские поэты и сочинять свои интерпретации. Россию мода на японские трехстишия не обошла стороной. Многие поэты Серебряного века, такие, как Константин Бальмонт, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов, Андрей Белый и другие сочиняли поэтические циклы в жанре хокку.

Константин Дмитриевич Бальмонт, будучи гениальным переводчиком и знатоком множества языков, в определенный жизненный период также увлекся и японской поэзией. Это было связано с его поездкой в «Страну Восходящего солнца» и увлечением культурой Японии в целом.

Бальмонт посетил Японию в 1916 году и был первым из русских поэтов, кто побывал в этой стране. И как говорил Азадовский в своей книге «Бальмонт и Япония»: «...неожиданно для себя он встретил в Японии знание и понимание русской литературы, что вызвало у него искреннее удивление» [Азадовский, 1991, с. 43]. Также он был крайне удивлен, что Япония была знакома с его творчеством и приняла его с почетом. Статьи о Бальмонте начали постепенно появляться в японских газетах. Так, в

газете «Осака Майнити» появилась статья «Упавшая с неба звезда русской поэзии. Чтобы постичь, что такое дух Японии».

А вот знакомство русских с японской литературой проходило куда позже и куда более поверхностно. Где-то в начале 20 века «мода на все японское» захлестнула Россию. Изначально это была мода скорее не на литературу, а на культуру Японии в целом. Так, веера, лакированные шкатулки, чай – стали объектом культа сначала в Европе, а потом – в России.

Пробыв в Японии всего 2 недели, Константин Бальмонт влюбился в нее до конца жизни. Уже 12 мая 1916 года Бальмонт пишет в открытке, отправленной А. Н. Ивановой: «Как скучно и серо в России. И все же я ее люблю. Но она – убогая. А Япония – лучезарный сон». Позже он напишет: «Японией пленен безмерно, но писать об этом еще не могу. Скажу лишь, что влюблен в Японию целиком, категорически, без оговорок. Большой радостью, и нечаянной, было для меня увлечение Японией мною. После Грузии, и наряду с ней, это золотая страница сердца. И связь моя с Японией уже не порвется».

Константин Бальмонт попытался приблизить русского человека к японской поэзии. Он является одним из самых ярких переводчиков японских хокку и танка. Также некоторые стихотворения Бальмонта являются стилизацией древних японских поэтических жанров. Таковым является и стихотворение «Япония».

Уже после возвращения Константина Бальмонта из Страны Восходящего Солнца, в феврале 1917 года, в газете «Утро России» публикуется его стихотворение «Япония».

По мнению Азадовского, «При создании этого произведения Бальмонт, очевидно, имел в виду хайку – классический жанр японской поэзии. Однако их сходство с хайку – чисто внешнее» [Азадовский, 1991, с. 98]. Ему все же не удалось полностью подчиниться канонам японской традиции, и в стихотворении мы сразу же видим индивидуальный почерк Бальмонта. А ведь классическое хокку подразумевает анонимность поэта, его творческая индивидуальность не должна быть видна. Однако это стихотворение очень удачно вписалось в «традицию стихосложений» Бальмонта и не вызвало критики со стороны рецензентов и литературоведов.

При анализе ритма с первой же строки мы видим отступление от жанра хокку, где в первой и третьей строчке по пять слогов, во второй – семь. У Бальмонта же в первой и третьей строке по восемь слогов, во второй – пять. Таким образом, Бальмонт удлинняет нечетные строки, но укорачивает срединную строку, создавая более плавный, «волнообразный» ритм, столь для него характерный. Подобный темп мы можем наблюдать в стихотворении «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...», где поэт также чередует длинную и короткую строку:

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,  
И синий кругозор.  
Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце,  
И выси гор»

Это стихотворение, также, как и «Япония» написано разно-  
стопным ямбом, в первой и третьей строках – по 11 слогов, во  
второй – 6 слогов, а в четвертой – 4. И с первой до последней  
строфы мы наблюдаем строго именно такое количество слогов в  
строчках:

«Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце,  
А если день погас,  
Я буду петь... Я буду петь о Солнце,  
В предсмертный час!»

Таким образом, можно сделать вывод, что такое чередова-  
ние длинной и короткой строки характерно для лирики Кон-  
стантина Бальмонта.

Также стоит отметить, что стихотворения в жанре хокку – бе-  
зрифменные. У Бальмонта же мы наблюдаем рифму. Весь текст  
Бальмонта написан на одни рифмы. В нечетных строках – муж-  
ское окончание, средняя строка – с женским окончанием, что со-  
ответствует правилу альтернанса в русской классической поэзии.

Стихотворение написано разностопным ямбом с большим  
количеством пиррихий:

Япония – красивый цвет.  
Расцвет глициний.  
Влюбись в Японию, поэт.

«\_ \_ \_ \_ \_  
\_ \_ \_ \_  
\_ \_ \_ \_ \_ \_ \_ \_

Чертог таинственных примет,  
В нем воздух синий,  
Сапфир там золотом одет.

◡\_◡\_◡◡◡\_◡\_

◡\_◡\_◡\_◡

◡\_◡\_◡◡◡\_◡\_||»

Во всех строфах, кроме первой, пиррихии находятся в первой и третьей строке, третьей стопе. В первой же строфе в первой строке стихотворения пиррихий находится не в третьей, а во второй стопе. Мы можем наблюдать, что пиррихии придают плавность звучанию.

Такое ярко выраженное отступление от жанра может означать или отсутствие таланта художника или его желание выразить главную тему произведения, при этом показав свою творческую индивидуальность. В данном стихотворении мы, очевидно, наблюдаем второе. Восхваляя Страну Восходящего солнца, Константин Бальмонт идейно-тематическими мотивами своего стихотворения стилизует жанр хокку, которому характерно изображение природы и человека в их вечной неразрывности. Это мы и видим – с помощью так называемых «сезонных слов» автор делает тот обязательный намек на определенную пору года в каждой строфе, кроме последней. Причем стоит отметить, что в России не было в то время научных работ по теории японского стиха, и все эти особенности жанра хокку Константин Бальмонт как бы интуитивно «угадывал», чувствовал в тексте и применял в своем творчестве.

Так, уже в первой строфе автор дает намек на весну: «Расцвет глициний». Это ярко фиолетовое растение расцветает в Японии в конце апреля – начале мая и поражает всех туристов, да и местных жителей, своей красотой. В Японии глициния является символом бессмертия и долговечности, так как дерево живет до 100 лет, а также символом гибкости и грациозности из-за своего строения. Так Бальмонт как будто бы сравнивает самих японцев с этим удивительно цветущим растением. Во второй строфе – «синий воздух», который характеризуется жарким, душным, но тем не менее чистым и ярким летом. Далее мы можем видеть слово «молния». Это сезонное слово характеризует начало осени, а позже, в следующих строфах, уже о конце осени

говорится: «красив на море белый след», что означает, очевидно, снег. Уже в шестом трехстишии автор говорит о наступлении японской зимы, но отмечает, что здесь «нежен иней», что даже такое суровое время года так мягко и так ласково по отношению к человеку.

Создается атмосфера покоя и умиротворения, полного взаимопонимания человека и окружающей его природы. И это чувство подкрепляется последним трехстишием, где Бальмонт пишет о вере, о «святыне» Японии. Он подчеркивает святость Страны Восходящего солнца в последней строке: «Япония, твой лик пропет».

Так, Константин Бальмонт, можно сказать, ощутил ту вписанность японских хокку в природу и удачно использовал эти сезонные слова, которые по строфам идут от начала весны до поздней зимы, от становления и рождения природы до ее угасания и замирания.

Стоит отметить гамму белого и синего в стихотворении. Очевидно доминируют именно эти цвета на протяжении прочтения всего текста. Так, воздух в Японии «синий», на синем море белый след льда, зимой есть иней. Такие холодные оттенки говорят о свежести, просторе, отсутствии какой-либо духоты.

Также особенностью японских хокку, которую прочувствовал Бальмонт, можно назвать объединение трехстиший в циклы, как это делали и японские поэты тоже. Эти части также могут существовать и отдельно друг от друга, заключая в себе каждая свой смысл, могут также объединиться в общую идею стихотворения. У Бальмонта такой общей темой явилась Япония.

Автор в своем стихотворении не только говорит о красоте Японии, но и о судьбе страны; о мужестве, стойкости и выносливости ее жителей, которые пережили большое количество бед и войн. Поэтому автор характеризует Японию кличем побед «с изломом линий». Но тем не менее он оправдывает эти действия, объясняя тем, что японцы сражались лишь «чтоб новый выстроить завет».

В своей статье «Зовы древности» Константин Дмитриевич Бальмонт пишет о хокку, как об «идеальном лике молниеносного явления: начало, вспышка и конец». В этом ему помог, отчасти, ритм, в котором длинная строка чередуется с короткой, по-



лучается излом, зигзаг. На мой взгляд, ему удалось в данных трехстишиях отразить эту вспышку, этот «просвет души», несмотря на сложность в построении жанра и на отсутствие какой бы то ни было базы по теории японской поэзии.

Он так глубоко прочувствовал специфику японской лирики, был очарован Японией вообще, что смог даже интуитивно угадать с особенностями жанра стихотворения.

### **Литература**

*Азадовский К. М., Дьяконова Е. М.* Бальмонт и Япония. – СПб.: Нестор-История, 2017. – 304 с.

*Бальмонт К. Д.* Светлый час: стихотворения и переводы из 50 книг. – М.: Республика, 1992. – С. 521-568.

*Квятовский А. П.* Поэтический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1996. – 587 с.

**Редькина К.В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Самосознание как психологический фактор трагедии  
заглавного героя в трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов»***

**Аннотация.** В статье предпринят анализ выходного монолога заглавного героя трагедии А. С. Пушкина «Борис Годунов». Автор приходит к выводу, согласно которому важнейшим фактором нравственной и политической катастрофы Годунова является ложное понимание законов исторического процесса, убежденность в том, что они могут быть подчинены воле сильной личности, а высокая цель оправдывает нравственную неразборчивость в выборе средств ее достижения.

**Ключевые слова:** трагедии; исторические образы; литературные герои; русская литература; русские поэты; поэтическое творчество; характер героев.

**Redkina K.V. (Ekaterinburg, USPU)**

***Self-consciousness as a psychological factor in the tragedy  
of the title character in the tragedy of A. S. Pushkin  
“Boris Godunov”***

**Abstract.** The article analyzes the output monologue of the protagonist Alexander Pushkin’s tragedy “Boris Godunov”. The author concludes that the most important factor in the moral and political catastrophe of Godunov is a false understanding of the laws of the historical process, the conviction that they can be subordinated to the will of a strong personality, and a high goal justifies moral promiscuity in choosing the means to achieve it.

**Keywords:** tragedy; historical images; literary heroes; Russian literature; Russian poets; poetry; character of heroes.

В силу родовой специфики драматического произведения главным средством раскрытия психологии персонажа являются его высказывания: монологи и реплики в диалогах. Трагическая судьба Бориса Годунова, не сумевшего стать могущественным и успешным правителем огромного государства, а именно к этой

цели он шел долго и упорно, сметая все препятствия на своем пути, во многом обусловлена неверным пониманием своего положения, взаимоотношений с народом, собственной роли в историческом процессе. Пушкин последовательно раскрывает внутреннюю драму своего героя от сцены к сцене. Причины неудачи Годунова как правителя можно выявить, обратившись к анализу монологов, раскрывающих его мысли и чувства.

Проанализируем монолог, который произносит персонаж в момент первого выхода в качестве всенародно избранного царя.

Чем мотивированы его действия при вступлении на престол?

Борис хочет любой ценой обеспечить легитимность, то есть законность с общественной точки зрения, своего воцарения, поскольку осознает уязвимость своего положения в глазах бояр и народа. Он понимает, что многие воспринимают его как узурпатора, его претензии на власть весьма сомнительны, а положение довольно шаткое. Чем более неукротим герой в своем властолюбии, тем больше плодятся врагов, готовых в любую минуту лишить его власти и жизни. Следовательно, в своем выходном монологе Годунов должен сразу и окончательно утвердить себя в качестве законного монарха, который имеет все необходимые для этого качества и возможности: честь, великодушие, доброту, божье благословение. А далее он уже может заявить о своих планах править на благо народа и государства долгие годы. Именно решению этой задачи подчинен его первый монолог:

Ты, отче патриарх, вы все, бояре,  
Обнажена моя душа пред вами:  
Вы видели, что я приемлю власть  
Великую со страхом и смиреньем (198)<sup>4</sup>.

Из этих слов понятно: Годунов хочет показать боярам, что он, как и полагается истинному православному самодержцу, понимает свою огромную ответственность перед государством и обществом: «Сколь тяжела обязанность моя!» (198). Годунов говорит о том, что его охватывает «страх», ведь государство и

---

<sup>4</sup> Цит. по: Пушкин А. С. Борис Годунов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Л.: Наука, 1978. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. С. 187-285 с указанием страницы.

народ ожидают от нового правителя великих свершений, которые подарят России благополучие во всех сферах жизни. В данном высказывании можно увидеть и реальное беспокойство умного, понимающего сложность предстоящего правления государственного деятеля, но можно рассмотреть и чёткую политическую цель – внушить людям, что он человек, прекрасно осознающий ответственность, которая на него возлагается, и готовый взять ее на себя.

Таким образом, Годунов пытается с самого начала манипулировать мнением людей о своей персоне. Он знает, что, если подданные увидят искреннюю, открытую душу царя, они будут ему верить. Показать собственные опасения – значит приоткрыть для людей часть своей души. Это позволяет расположить подданных к монарху, заставить их сопереживать Годунову. Тут можно разграничить две стороны личности Бориса. Одна – это реальный Годунов, в действительности обладающий знаниями и умениями крупного политика, и не испытывающий никаких сомнений в своем успехе на этом поприще (иначе зачем было так решительно сметать со своего пути все препятствия, вплоть до детоубийства). Другая – это Годунов-манипулятор, искусно выстраивающий свой образ истинного царя в сознании подданных, притворщик и лицедей. Годунову присуще искреннее желание благополучно править страной, совершать успешные преобразования во благо народное. Но он избрал для этого грешный путь через интриги, предательства и убийства, поскольку иначе просто не имеет никаких прав на царский престол. Начав с преступления, он и далее движется к своей цели с помощью лицедейства, нечестными способами.

На словах Годунов с уважением и восторгом относится к политике предыдущих самодержцев. Однако все его восхищения по поводу представителей рода Рюриковичей не случайны. Это еще один способ утвердить свою легитимность. Пушкин рисует хитроумные манипуляции Годунова: позиционируя себя как продолжателя царского рода, Борис в глазах народа утверждает себя законным наследником престола. Для него важно, чтобы бояре и простые люди воспринимали его частью знаменитой династии, он отводит своих недоброжелателей от мысли об узурпации власти:

Наследую могущим Иоаннам –  
Наследую и ангелу-царю!.. (198).

Борис нарочито обозначает последних Рюриковичей, правивших русским государством, как наставников, избравших и возрадивших его, изначально готовивших его к высокой роли, создавших благоприятную почву для его правления, он с показной гордостью помнит о заслугах правителей:

Борис:  
Теперь пойдем, поклонимся гробам  
Почиющих властителей России (198).

Таков один из способов прочно утвердиться в своей власти. Годунов понимает: быть наследником Рюриковичей – неотъемлемое условие прочного положения российского монарха.

А. С. Пушкин побуждает своего героя особо акцентировать тесную связь между собой и Иваном Грозным. В словах новоиспеченного царя чувствуется восхищение по отношению к Иоанну:

О праведник! о мой отец державный!  
Возри с небес на слезы верных слуг  
И ниспошли тому, кого любил ты,  
Кого ты здесь столь дивно возвеличил,  
Священное на власть благословенье: (198).

Годунов желает явить себя наследником Иоанна, а значит и законным наследником российского престола. Борис Годунов называет Иоанна «праведником», «державным отцом», просит у великого царя «священное благословенье» собственной власти как сын просит благословенья у отца. Но есть ли искренность в этом восхищении? Пушкин явно избыточно использует высокую лексику в обращении Годунова к Ивану Грозному, что позволяет обнаружить напускной характер трепета Бориса по отношению к усопшему царю.

Годунов демонстрирует особое внимание к народу, желает задобрить людей обещаниями:

Да правлю я во славе свой народ,  
Да буду благ и праведен, как ты. (198).

Он публично объявляет о желании улучшить жизнь своих подданных. Однако, будучи представителем высшей знати, Борис Годунов всегда наблюдал за жизнью простых людей «сверху». Ему никогда не понять, каким адским трудом народ зарабатывает свой хлеб. Для таких, как он, народная масса всегда была лишь средством достижения политических целей. Народное расположение для Годунова – одно из условий его успешного властвования. Борис осознает, что слов недостаточно для полнейшего одобрения со стороны народа, поэтому он решает подтвердить свои громкие обещания широким жестом, он приказывает накормить всех вне зависимости от социального положения:

А там – сзывать весь наш народ на пир,  
Всех, от вельмож до нищего слепца;  
Всем вольный вход, все гости дорогие. (198-199).

Подобный жест Годунова по отношению к подданным в самом начале его правления – это еще один из способов манипулирования народным мнением, причем довольно нехитрый. Он решает укрепить уважение к собственной фигуре с помощью разового щедрого угощения, полагая, что это позволит ему снискать народное благорасположение. В сущности, в этом жесте проявляется его неуважение к народу: подачки, по его мнению – самый верный путь к народному сердцу.

Таким образом, уже при первом появлении Годунов проявляет себя как интриган и манипулятор, использующий необходимые, по его мнению, средства, для достижения своей цели.

Однако, несмотря на все негативные черты Годунова, которые бросаются зрителю в глаза, Пушкин рисует сложную личность, способную действительно переживать подлинные чувства, искренне пекущуюся о благе подданных. Он считает себя наилучшим кандидатом на царский престол, поскольку уверен в своих политических способностях, имеет довольно ясное представление о способах правления во благо государства. По ходу разворачивания сюжета трагедии Годунов будет все более раскрываться как сложный, разносторонний персонаж. В нем есть привлекательность, которая заключается в его таланте незаурядного политика, в искренней любви к членам своей семьи. Однако раз встав на извилистый путь попыток манипулирова-

ния общественным мнением, навязывания своих амбиций и представлений о должном, по его мнению, порядке государственного существования, игнорирование при этом объективного хода событий, нежелание понять его, герой по ходу пьесы будет все больше утрачивать представление о реальном ходе и смысле событий, а его психологический облик будет раскрываться все глубже, помогая зрителям понять причины его грядущей нравственной и политической катастрофы.

### **Литература**

*Пушкин А. С.* Борис Годунов // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. – С. 187-285.

**Савина О.В. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Поэтический бестиарий Н. Гумилёва в цикле  
«Романтические цветы»***

**Аннотация.** Статья посвящена изучению бестиария Н. Гумилёва в «Романтических цветах». Образы животных и птиц в «Романтических цветах» получили только эпизодическое рассмотрение, хотя занимают они весьма существенное место в раннем творчестве поэта. Актуальность выбранной темы состоит в более глубоком анализе образов животных и птиц в раннем творчестве поэта-акмеиста. На основе анализа двух стихотворений из сборника «Романтические цветы» «Сада-Якко» и «Ягуар» автор раскрывает сущность животного мира. Он показывает всю глубину образов, их смысловую нагрузку. Автор полагает, что Н. С. Гумилёв отождествляет себя с этими образами, и с помощью них наиболее полно раскрывает своего лирического героя.

**Ключевые слова:** романтические цветы; образы животных; поэтические образы; русская поэзия; русские поэты; поэтическое творчество.

**Savina O.V. (Ekaterinburg, USPU)**

***The poetic bestiary N. Gumilyov in the cycle “Romantic flowers”***

**Abstract.** The article is devoted to learning of Gumilyovs bestiaria in “Romantic flowers”. The images of animals and birds in this poem were studied from time to time, but they take an important place in early works of the poet. The relevance of this theme is in more serious analyze of animals and birds images in early poem of poet acmeist. The author shows there essence of animal world his poems “Sada-Yakko” and “A Jaguar” from the collection of poems “Romantic flowers”. He depicts all the depth of images, their semantic load. The author thinks that Gumilyov identifies himself with these images. He depicts his lyrical character with the help of them.

**Keywords:** romantic flowers; images of animals; poetic images; Russian poetry; Russian poets; poetry.



Статья посвящена изучению бестиария Н. Гумилёва в «Романтических цветах». Творчество Н.С. Гумилева довольно полно исследовано. Изучением его творчества занимались В. М. Жирмунский, Г. Струве, О. В. Панкратова и многие другие. Книга «Романтические цветы» была предметом внимания Майкла Баскера, который анализировал стихотворения «Жираф», «Сада-Якко», «Заклинание», «Корабль» и др., рассматривал сновидческие мотивы и тематику магии и оккультизма; В. Гофман, рецензент «Романтических цветов», говорил о «целом мире творческих фантазий»; А. Я. Левинсон писал о влиянии французской поэзии на Н. С. Гумилёва; Ю. Верховский занимался экзотическими мотивами и сказочными странствиями лирического героя Гумилёва. И всё же образы животных и птиц в «Романтических цветах» получили только эпизодическое рассмотрение, хотя занимают они весьма существенное место в раннем творчестве поэта.

Актуальность выбранной темы состоит в более глубоком анализе поэтики и функций образов животных и птиц в раннем творчестве поэта-акмеиста. Тщательное исследование и рассмотрение бестиария позволит увидеть своеобразие его поэтического мира и связь с историей культуры, а не только с восторженным наблюдением над чудесными странами.

Цель статьи: охарактеризовать наиболее частотные и особенно яркие образы зверей и птиц в книге «Романтические цветы», выявить их концептуальную нагрузку.

Во время обучения в гимназии в 1906 году Николай Гумилев выпускает свой первый сборник стихотворений «Путь конкистадоров», затем уже в 1908 году в Париже второй – «Романтические цветы».

Книга «Романтические цветы», казалось бы, устремлена вовнутрь, на психологическое, но «поэзия сосредотачивается на внутреннем, а не на запредельном и обращена, в конечном счете, к реальному, а не к идеальному», – считает Баскер [Баскер, 2000, с. 41].

Литературовед Ирина Захариева отмечает, что «лирический сюжет развивается в условных романтических декорациях. Для выражения душевных состояний авторского персонажа используются стереотипы из мира природы: спускаться в глубины пе-

щер (уныние, подавленность), видеть небес молодое лицо (радость, ликование). На раннем этапе поэт предпочитал узнаваемые аналогии – знаки душевной настроенности. Пейзажные аналогии в гумилевской лирике на уровне читательского подсознания ассоциировались с фольклорными и с архетипно романтическими. По признаку узнаваемости аналогий и наращивания проясняемых коннотаций подбирались и вещные реалии» [Захаријева, 2007].

Книга «Романтические цветы» наполнена мотивами судьбы («Сонет», «Баллада», «Сады души»), смерти («Смерть», «Самомубийство», «За гробом», «Думы»), зла («Пещера сна», «Умный дьявол»), любви («Любовники», «Ужас», «Мне снилось», «Невеста льва»).

Каждый мотив по-своему раскрывается. Образы бестиария помогают развернуть мотив смерти. Чтобы изобразить испытание человека смертью, Н. Гумилёв выбирает образы ягуара («Ягуар»), тигра, удава (Игры)), гиены («Гиена»). Тема бесплодных желаний выявляется в образе старого ворона. Мотив любви проходит через стихотворения «Жираф», «Невеста льва».

Н. С. Гумилёв сознательно отождествляет лирическое «я» или своих героев с образами животных и птиц. Кроме того, эти образы могут выполнять роль декоративных деталей, однако они несут достаточно большую смысловую нагрузку. Остановимся на некоторых стихотворениях и попытаемся разобраться в этих образах.

Обратимся к стихотворению «Сада-якко».

М. Баскер считает, что «Художественно-театральное “представление”, разыгранное в центральных строфах “Жирафа”, имеет близкую аналогию с содержанием другого стихотворения – почему здесь тире? “Романтические цветы” – о японской артистке по имени Сада-Якко» [Баскер, 2000. с. 18].

Почему Гумилёв так восхищался этой артисткой? В книге «Гумилёв: Где небом кончилась земля: Биография. Воспоминания. Стихи» читаем: «С отъездом в Россию Андрея Горенко, кажется, Гумилев отчасти освободился от своих нравственных страданий. Теперь рядом не было человека, который, пусть и невольно, напоминал ему о пережитом поражении. Он общается с М. Фармаковским, посещает выступление японки Сада Якко, которая гастролировала в Европе и Америке вместе с трупой

своего мужа, известного актера Отодзиро Каваками. Выступала артистка и в России, но впечатления Гумилева, столь сильные, что он посвятил выступлению Сада Якко сразу два стихотворения, связаны именно с парижскими гастролями» [Гумилёв, 2010, с. 68]. Гумилёв был и лично с ней знаком; вероятно, это и наложило особый отпечаток на его впечатление.

Гумилёв начинает своё стихотворение погружением нас в атмосферу полумрака:

В полутемном строгом зале  
Пели скрипки, Вы плясали.

[Гумилёв, 2018, с. 22]

Затем читатель вновь оказывается в мире природы: это и бабочки, и лилии, и акации. Автор подчеркивает необыкновенную живость бабочек, которые говорят с «электрическим закатом». Последняя деталь подчеркивает, что все природное в этой ситуации разворачивается на сцене, среди декораций, и только танец гейши заставляет воспринять нежное, декоративное – в качестве живого.

На этом фоне выступают акации, которые отражаются в тени.

Мы видим и золотых жуков, которые олицетворяют богатство. У японцев существует сказка о деревянных сандалиях и Гондзе, который злоупотребил их волшебством и превратился в маленького жука [<https://ru.derevo-kazok.org/otkuda-poshli-zolotyе-zhuki-skazka.html>]. Вероятно, Гумилёв подчеркивает славу, известность и богатство Сада Якко и погружает ее в атмосферу японского фольклора.

Именно в такой атмосфере появляется артистка Сада Якко. Гумилёв сравнивает её с красивой коробкой конфет, «бонбоньеркой». Он очарован, пленен ею, на что указывают эпитеты «изящной», «беленькой», «маленькие». Чувствуется некий трепет со стороны лирического героя:

Ваши маленькие ножки  
Трепетали на паркете

[Гумилёв, 2018, с. 22]

Сравнение «как беленькие кошки» придаёт облику танцовщицы естественность, домашность, хотя и вносит оттенок игривости, страстности, гибкости – т. е. тех качеств, которые прису-

щи ласковой домашней кошке, всё-таки предпочитающей независимость от человека.

Лирический герой находится под влиянием чего-то высокого, чувственного, трепетного. Он говорит о высоких возможностях японской артистки, которая имеет способность настолько пленить своим образом, что окружающие как будто находятся в другой реальности:

И когда Вы говорили,  
Мы далекое любили.

[Гумилёв, 2018, с. 22]

По поводу концовки стихотворения М. Баскер замечает: «Ее многосторонний репертуар, исполняемый при мерцании теней на “полотнах декораций”, завершается своего рода словесным заклинанием, которое весьма успешно захватило ее слушателей, перенеся их из знакомой, “дневной” действительности в незнакомую область чисто эстетического воображения

Вы бросали в нас цветами  
Незнакомое искусства,  
Непонятными словами  
Опьяняя наши чувства,  
И мы верили, что солнце –  
Только вымысел японца» [Баскер, 2000, с. 18].

Стихотворение написано пятистопным хореем. Сам Гумилёв определял выбор размера следующим образом: «Хорей, поднимающийся, окрыленный, всегда взволнован и то растроган, то смешлив; его область – пение» [Гумилёв, 1923, с. 215].

По организации стихотворение представляет собой три октавы. «ОКТАВА (позднелат. octava, итал. ottava, от лат. octo – восемь) – восьмистишная строфа итальянского происхождения с расположением рифм по системе: abab abcc. Стихотворный размер О. – обычно пятистопный или шестистопный ямб», – даёт определение словарь Квятковского [Квятковский, 1966, с. 182]. Но Гумилёв меняет систему рифмовки и размер для придания ритму большей легкости.

И сюжет, и образ, и строфа – всё из мира искусства, как и требовалось манифестами акмеизма. Образы, относящиеся к миру природы (бабочки, жуки, кошки) представлены как части

экзотической и изящной декорации выступления японской танцовщицы.

Следующее стихотворение для анализа – «Ягуар».

Так почему же Гумилёв отождествляет себя именно с ягуаром? Ягуар в ацтекской мифологии означает силы тьмы, находящиеся в столкновении с солярным орлом. В мексиканской традиции ягуар – посланец духов леса. В традиции шаманизма облик ягуара принимается шаманом, либо он символизирует его дух. Основное животное в символизме Центральной и Южной Америки, связанное с прорицанием, царственностью, колдовством, силами загробного мира, Земли и Луны, а также плодотворностью. Было широко распространено поверье, что шаманы, превращаясь в ягуаров, могли управлять оккультными силами, и насчитывается огромное количество изображений всевозможных гибридов человека с ягуаром в искусстве Центральной Америки, начиная с периода ольмеков (1500-400 гг. до н. э.) [<http://greatcats.ru/jaguar/literature-jaguar/culture-jaguar/31-yaguar-mifologiya.html>]. Вероятно, Гумилёв использует этот образ для передачи силы, мощи, страсти, верховенства этого животного.

Но ведь сначала герой видит себя звездой на небе, почему же он перевоплощается? Быть звездой на небе – лишь мечта, сон. Жизнь выбрасывает «недобрый жребий», т. е. спускает его с небес на землю, и заставляет окунуться в мир человеческий страстей.

Поэзия «Романтических цветов» обыгрывает сон как способ преодоления времени и пространства. «Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем, в более развитых мифологических сферах, сон отождествляется с чужим пророческим голосом, то есть представляет обращение Его ко мне», – пишет Ю. М. Лотман. [Лотман, 2000, с. 124]. Но затем функция сна изменяется: «Сон-предсказание – окно в таинственное будущее – сменяется представлением о сне как пути внутрь самого себя» [Лотман, 2000, с. 125]. Так начинается «Ягуар»: «Станный сон увидел я сегодня». Лирический герой находится в состоянии неустойчивой реальности, где переживает несколько перевоплощений. Миллер толкует видение ягуара во сне как «изысканные удовольствия» [<https://www.sunhome.ru/dreams/3>].

Лирический герой полон ощущений силы и мощи, что подчеркивается метафорами: «сгорал от бешеных желаний», «пламя грозного пожара». Его одолевают неукротимые страсти, он практически не может с ними справиться; его желания отмечены эпитетом «бешеные», что свидетельствует об их непреодолимой силе.

Мир, в котором пребывает лирический герой, строится на антитезе: «пустое сумрачное поле», «темный перелесок». Но среди этого мрака появляется Белая Невеста – яркий, световой образ, полный метафоричности: «поступь лани», «взоры королевы». Белая Невеста изящна, грациозна, изысканна. «В «Ягуаре», «Гиене» и «Орле Синдбада» сновидческие встречи с «древними» образами любовницы или путешественника порождают подобные же моменты драматического постижения, недоступного в пробужденном состоянии распознавания истинных сущностей, а поэтому, может быть, и более непреходящую углубленность самопознания», – пишет М. Баскер [Баскер, 2000, с. 39]. Белая Невеста явно символизирует чистоту духовного начала, которая сильнее самых неистовых страстей. У К. Бальмонта есть повесть «Белая невеста», где проходит мотив смерти: «Юность часто знает самовольную смерть. Белая Невеста любит юных женихов. Она посетила и меня, когда мне было двадцать два года, но не увела меня, а только открыла мне часть своей тайны. И, если я дорожу этим внутренним знанием, оно и досталось мне достаточно дорого, если припомнить эти давнишние телесные и душевные пытки» [Бальмонт, 1921, с. 117].

Её появление заставляет лирического героя ощутить смущение, любованье, восхищение. Он пребывает в состоянии безмолвия, некоего шока. Герой испытывает настолько мощные эмоции, что не может даже сдвинуться с места:

Я молчал, ее покорный кличу,

Я лежал, ее окован знаком.

Ягуар погибает, не в силах сопротивляться стае «яростных собак». Сравнение с шакалом акцентирует внимание на нелепость характера смерти сильного и грозного зверя.

Выполнив свою миссию, Белая Невеста невозмутимо удаляется, что подчеркивается эпитетами: «тихими и легкими шагами». Олицетворение «звезды говорили» снова указывает нам на

игру света. Смерть выступает исполнительницей повеления высших сил.

Стихотворение написано пятистопным хореем, чтобы подчеркнуть всю взволнованность, силу бушующих страстей.

Превращен внезапно в ягуара,  
Я сгорал от бешеных желаний,  
В сердце – пламя грозного пожара,  
В мускулах – безумье содроганий.

vv|\_v|vv|\_v|  
vv|\_v|vv|\_v|  
\_v|\_v|\_v|\_v|  
\_v|vv|\_v|\_v|

Пиррихии делают темп боле сжатым и энергичным. Синтаксический параллелизм также подчеркивает всю сдержанность, строгость интонации стихотворения.

В «Ягуаре» уже появляется лирический герой («я»), угадывается психологическая драма: сильный герой оказывается во власти Белой Невесты – прекрасного женского образа, он влюблен и покорен, но его предают, обрекая на позорную смерть. Звучит тема несчастливой любви, любви как поединка мужчины и женщины, причем, побеждает ее «слабая сила». Здесь нет книжных заимствований, хотя вся ситуация представлена как сновидческий сюжет. Белая Невеста – не кроткая Вечная женственность, Душа мира у символистов, это персонаж из лунного мира, ее свет – свет холодный, он не возрождает, а убивает влюбленного героя. Жемчуг в данном стихотворении явно наделен мифологической семантикой.

Для мистиков жемчужина в те времена представлялась облагораживанием прежних примитивных, в сущности, животных инстинктов, преображением первичных стихий, одухотворением мертвой материи. Это было связано с учением Платона, о том, что именно сферичность является идеальной формой.

Таким образом, все образы животных в «Романтических цветах» несут определенную смысловую нагрузку, погружают в мировую культуру, что соответствует принципам акмеизма.

## Литература

*Бальмонт К. Д.* Белая невеста: повесть // Современные записки. – 1921. – Кн. VII. – С. 109-129.

*Баскер М.* Ранний Гумилёв: Путь к акмеизму. – М., 2000.

*Гумилев Н.* Стихи. Письма о русской поэзии. – М., 1990.

*Гумилев Н. С.* Где небом кончилась земля: Биография. Стихи. Воспоминания. – М., 2010.

*Гумилев Н. С.* Завещание. – СПб., 2018.

*Захариева И.* Лейтмотивная закодированность поэзии Н. Гумилева (сб. «Романтические цветы») // Русские поэты XX века: феноменальные эстетические структуры. – София, 2007. – С. 60-69. Цит. по: <http://www.gumilev.ru/about/149/>.

*Квятковский А.* Поэтический словарь. – М., 1996.

*Лотман Ю. М.* Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 123-126.



**Степанова П.С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Поэтика и функции образа грозы в рассказах М. Горького  
1890-1900-х гг.***

**Аннотация.** Рассматриваются три произведения Горького 1890-1900-х гг.: «Сказка о маленькой фее и молодом чабане», «Дед Архип и Лёнька», «Песня о Буревестнике». На материале этих произведений анализируется поэтика и функция образа грозы. Делается вывод о романтической поэтике образа грозы в ранних рассказах Горького: природа наделяется характером и эмоциями, активно участвует в развитии сюжета. Демонстрируется обилие выразительных средств, гиперболоизация, активное использование цвета и звука, тяготение к ритмизации повествования в эпизодах грозы.

**Ключевые слова:** образ грозы; пейзажи; поэтика; русская литература; русские писатели; литературное творчество; литературные образы; рассказы.

**Stepanova P.S. (Ekaterinburg, USPU)**

***Poetics and functions of the image of thunderstorm  
in the M. Gorkys' works of 1890-1900s***

**Abstract.** Three works of Gorky from the 1890s to the 1900s are considered: "The tale of the little fairy and the young shepherd", "The song of the Petrel", "The grandfather Archip and Lyonka". On the material of these works the poetics and function of the thunderstorm image are analyzed. It is concluded that the romantic poetics of the image of thunderstorms in the early stories of Gorky: nature is endowed with character and emotions, actively involved in the development of the plot. Demonstrates the abundance of means of expression, exaggeration, active use of color and sound, the attraction to the rhythm building narrative in the episodes of the storm.

**Keywords:** image of a thunderstorm; Landscapes poetics; Russian literature; Russian writers; literary creation; literary images; the stories.

Обожествление неба, природы, метеорологических явлений было неотъемлемой частью культуры различных народностей. Людей во все времена устрашала так называемая «кара богов», которая могла сойти на землю в образе грозы.

В литературе же описание пейзажа и природных явлений, как включенный в ткань повествования прием, появился достаточно поздно и со временем эволюционировал.

В рассказах М. Горького наблюдается яркое, тяготеющее к символике описание пейзажа, которое, как правило, отражает душевные движения персонажей.

Образ мира в горьковских рассказах дан в зоне безличного повествователя, но соотносительность образов окружающей действительности с жизнью героев оказывается необычайно глубокой. Это достигается средствами выразительности: цветописью, звукописью, антропоморфизмом, – при этом создается эффект «подтекстовости» и проступает скрытая символика, что связано с повышено-экспрессивным художественным мышлением писателя.

Какие корни таятся в образе грозы, грома? Во-первых, кара небес за грехи человеческие. Во-вторых, прозрение и очищение, приводящее к катарсису, очищению природы и человека. Все эти специфические особенности данного образа отражены в ранних произведениях Горького.

«Сказка о маленькой фее и молодом чабане», написанная в 1892 году, поднимает тему любви и свободы. Ярко прослеживается в сказке конфликт мужского и женского начал, оседлого и кочевого образа жизни, противопоставление малого и обжитого – вселенскому и космическому.

Маленькая лесная фея однажды слышит песню чабана – вольного, не связывающего себя ни с чем семейным и житейски-бытовым. Отвечая ему песнями, фея все больше проявляет интерес к пастуху. Однажды они встречаются и, очарованная чабаном, фея Майя уходит из родительского дома навстречу новой жизни.

Однако время идет, притупляя яркость красок. В отношениях героев постепенно накапливается неудовольствие, а позже начинается гроза, предвестница роковых перемен.

Образ грозы появляется в сказке в кульминационный, напряженный момент повествования, когда обостряется внут-

ренный конфликт героев (любовь и свобода, кротость и мятежность). Описание грозы приоткрывает нам завесу подсознания персонажей, в котором происходят определенные душевные движения героев.

Общая эмоциональная атмосфера пейзажа многогранна: от постепенного накала стихийности, плавного нарастания буйства грозы – до апогея природного гнева: от «однажды гроза собралась там, вдали: незаметно она собралась и сначала явилась маленьким тёмно-сизым облачком» к «гром гремит, пылают тучи, и огонь их синь и страшен, и дрожит пустыня неба, и земля трясётся робко». Описание грозы крайне детализировано: изображается цветовая палитра стихии, также немаловажно соотношение тьмы и света, прорисовка мельчайших подробностей: «вот на землю начали падать холодные крупные капли, и там, куда падала капля, вздымался маленький пыльный дымок».

Отметим, что изобразительность в описании грозы преобладает над психологизмом и делает динамичную картину природной стихии эмблемой двух противоположных образов жизни. Описание богато цветовой палитрой, создающей определенный эмоциональный фон: «темно-сизое облачко», «темно-синие стаи туч», «синий огонь», «синий свет», «страшные черные привиденья» – глубокие, мрачные тона, сменяющиеся затем цветовыми символами роскоши и торжества: «золотые стрелы молний», «привидений в бархат с золотом одетых».

Звуковая наполненность описания играет немаловажную роль, погружая читателя в эпицентр разбушевавшейся стихии: «выл что-то грозно и дико», «глухое ворчанье», «страшный громовой удар», «по степи пронесся ропот», «привиденья рокотали и гремели», «пали с грохотом на землю», «гром гремит».

«Беззвучный мир может, например, восприниматься как злобный, замкнутый в себе, отчужденный, избегающий контакта (некоммуникативный), нечто утаивающий, скрывающий свою сущность, а звучащий – как привычный, открытый, коммуникативный, безопасный. Но и наоборот: беззвучность, тишина, молчание может рассматриваться как высшая форма бытия, мудрости, благородства, а наполненность звуками – как разноголосица, неконтактность, бессмысленный шум, ложная форма бытия и т. д.», – отмечает Е. Фарино [Фарино, 2004, с. 313].

В данном случае в сказке совсем не беззвучность является зловещей, а наоборот: «ужас сердце чувствует в этот краткий миг, который делит гул громовый на удары».

Обилие выразительных средств обогащает описание величественного образа грозы, перед которой трепещет вся природа. Изобразительные средства речи также придают образу грозы торжественность и мощь.

Эпитеты «горячее сияние солнца», «мрачные стаи туч», «странный громовой удар», «раскаленная стрела молнии», «мрачная волна», «мрачная степь» позволяют читателю ярко представить стихийность грозы. Природа живая, у нее тоже есть свои настроения, передаваемые в данном отрывке олицетворениями: «облачко торопливо пробежало над степью», «стрелы молний рвали тучи», «степь молчала», «земля трясется робко». Метафоры «тучи казались взгляду ратью страшных, чёрных привидений», «волна беспрерывная и громадная, с море ростом».

Звукопись позволяет как бы услышать то, что нам хочет рассказать гроза. Аллитерация звуков «г», «р» «с»: «**г**роза», «**т**оропливо», «**п**робежало», передает стремительность грозы и молний, рокот грома; обилие же звуков «м», «л», «н»: «**м**аленьким облачком», «**т**оропливо», «**м**едленно поплыли», «**м**чался», «**х**олодные» отражает плавность движения облаков в начале бури и робкую унылость степи после грозы. Ассонанс звуков «а», «о», «у»: «г**р**оза», «обла**к**о бежал**о**», «мрачные ст**а**и», «неб**о**», «мор**е**», «бури б**о**й» — отражает вой, гул, удары грома, протяжность и монотонность дождя.

Ритмико-интонационный рисунок насыщенный, напряженный. Описание грозы представлено в виде ритмизированной прозы, что задает определенный темп повествования (пятистопный хорей, особенно отчетливый к концу описания). Сложный синтаксис, обилие сложносочиненных предложений, наличие лексических повторов помогают создать путем постепенного нарастания эмоционального напряжения полноценный, мощный и яркий образ грозы.

Позволим себе провести параллель между образом чабана и грозой. Вольный, красивый пастух наслаждается буйством стихии, подставляя грудь дождю и порывам ветра: «Твёрдо, как скала, чабан стоял в степи, подставив грудь дождю и порывам

ветра; и молнии, прядая по небу, точно не смели пасть на него, точно боялись они разлететься огненной пылью, ударившись в смуглую грудь чабана». Чабан как бы вступает в безмолвный диалог с грозой, восторгается ею, упивается бурей: «А он с улыбкой смотрел на тучи, любясь их мрачной красотой и силой, и в его чёрных очах горел огонь зависти им, огонь такой же яркий, как сами молнии. Он забыл и о Майе, что лежала на земле, охватив своими тонкими ручками его ноги и крепко прижав к ним свою маленькую головку, – и о себе, и о степи. Ему самому хотелось летать с тучами и петь громкие песни с ними» [Горький, 2014, с. 52-53].

Но образ грозы еще не исчез из повествования, он появляется позже, после встречи феи и пастуха, после их со-бытия, после их объяснения друг с другом: «А осень приближалась. Всё чаще грозы пролетали над степью, и всё чаще и мрачнее хмурилось небо, дни становились короче, чаще тени ночные». Во взаимоотношениях героев наступила осень, наступила осень и в природе, и гроза, предтеча судьбоносных перемен, вновь все расставила по своим местам. Таким образом, в этом раннем романтическом произведении-сказке гроза является эмблемой грозной стихии, противостоящей домашнему уюту и тихой семейной жизни.

Контрастным к данной сказке стал реалистический рассказ Горького «Дед Архип и Лёнька»(1893), в котором поднимается тема украденного детства. Рассказ входит в цикл «босаяцких» рассказов.

Набожный дед Архип, с целью прокормить своего внука, промышляет воровством. Лёнька же – любознательный, глубоко чувствующий жизнь семилетний ребенок. В основе рассказа лежит антагонизм и контраст нравственных идеалов деда и внука.

Завязка в рассказе – история с платком, украденным дедом Архипом у маленькой девочки. Лёнька неприятно удивлен и оскорблен поступком деда.

Кульминацией рассказа является сцена в степи, когда происходит открытое столкновение деда и внука. Лёнька негодует по поводу того, что его дед – вор, проклинает его и желает ему непощения на небесах.

Гроза, как кара небесная за совершенные деяния, началась в унисон столкновению деда и внука.

Буйство стихии очень ярко отражает внутреннее состояние Лёньки, который, уже не в состоянии терпеть бесчестных поступков деда, проклинает его. Вслед проклятиям доносится рокочущий грохот, подчеркиваемый Горьким с помощью аллитерации звуков «р», «д», «ш»: «небо снова **дрогнуло**», «**рокотали** теперь так гулко и **торопливо**», «**разорвав** небо», «**одевавшая** её мгла **дрогнула**». Внутренний плач, а потом уже вопль оскорбленного Лёньки, его негодование передаёт ассонанс звуков «о», «а», «у»: «грянул удар грома и, **рокоча**», «**густая толпа чёрных туч**».

Мощь грозы выражается олицетворениями: «Разорвав небо, молния осветила их обоих», «удары грома рокотали, точно каждый из них хотел сказать земле что-то необходимо нужное для неё», «рыкнул гром», «раздраженный грохот грома». Эпитеты в данном отрывке противоположны друг другу по эмоциональной окраске: «шорох звучал таинственно», «удары грома рокотали гулко и торопливо», «дождь шумел холодно, монотонно, тоскливо». Противоположны также световая и цветовая гамма: от вспышки ослепительного света до всепоглощающей, господствующей над светом тьмы, окутавшей ничтожные фигурки маленьких людей.

Общая эмоциональная атмосфера повествования тревожна, навеивает ужас как на героя, Лёньку, так и на читателя. Изобразительность кульминационной сцены превалирует над психологизмом, но несет в себе описание глубинных душевных процессов Лёньки. Так как изобразительности, описания грозы больше по сравнению с явным психологизмом, то и картина гнева небесного полна динамики. Открытое, широкое степное пространство, обилие звуковых (рокот, гром, рык, шум, металлические удары) и цветовых (голубой свет, черные тучи, голубое пламя, синий огонь, блеск молний) деталей насыщает описание колоритностью, яркостью и пластичностью.

Ритмико-интонационный рисунок сцены напряженный, неоднородный, в нем чередуется таинственность и шорох звуков с грохотом грома. Сложное синтаксическое строение текста замечательно частым использованием деепричастных оборотов, динамичностью, которая создается обилием глаголов. Лексические повторы: «мгла дрогнула», «небо снова дрогнуло», «бросило на

землю», «сыпалось на землю» усиливают эмоциональное впечатление от описываемой картины.

Таким образом, описание грозы искусно вписывается в ткань повествования, отражает душевную боль героев, через напряжение, буйство и ужас природной стихийности приводит к катарсису, очищению через смерть.

Обратимся к произведению 1900-х годов. «Песня о Буревестнике» была актуальна в обстановке подготовки революции в России 1905 г. Произведение декламировалось как революционная прокламация.

М. Горький дал очень яркий образ надвигающейся бури, используя обилие изобразительно-выразительных средств и особый ритмико-интонационный рисунок.

Песня начинается с описания зарождающейся бури: «Над седой равниной моря ветер тучи собирает» [Горький, 2014, с. 220]. Далее идет описание гордого и смелого Буревестника (обратим внимание на то, что название персонажа начинается большой буквой, что свидетельствует об аллегоричности образа), который: «Между тучами и морем гордо реет Буревестник, черной молнии подобный <...> То крылом волны касаясь, то стрелой взмывая к тучам, он кричит, и – тучи слышат радость в смелом крике птицы». Буревестник, в отличие от чаек, гагар и пингвина сливается с бурей в единое целое: «в этом крике – жажда бури!».

Наступает кульминация Песни, богатая изобразительно-выразительными средствами. Олицетворения «стонут волны, с ветром споря», «охватывает ветер объятием крепким», «бросает их с размаху в дикой злобе» рисуют бурю в ярком революционном проявлении. Эпитеты «объятьем крепким», «изумрудные громады», «в дикой злобе» передают настроение, общий эмоциональный фон пейзажа.

Цветовая палитра разнообразна своими оттенками – от изумрудного до черного и седого: «изумрудные громады», «седым от пены морем», «черной молнии подобный», «синим пламенем пылают». Звуковое сопровождение картины так же многогранно: «тучи слышат радость в смелом крике птицы», «чайки стонут», «гром ударов», «Буревестник с криком реет», «и смеется, и рыдает» – все это является как бы предзнаменованием надвигающейся революции.

Читаем у Е. Эткинда: «В начале XX века “буря” означает уже не вообще народное волнение, но вполне конкретно-ожидаемую социалистическую революцию [Эткинд, 1970, с. 48-49].

Звукопись играет важную роль в «Песне о Буревестнике». Аллитерация звуков «г», «р», «с»: «над **се**дой **рав**ниной **мор**я **ве**тер **т**учи **со**бирает», «**гор**до **ре**ет Буревестник», «**раз**бивая в пыль и **брыз**ги изумрудные **гро**мады» передает рокочущий голос бури, буйство стихии. Протяжность стонов, опасение гагар и чаек, да и всего живого, что трепещет перед бурей, передает ассонанс звуков: «о», «а», «у», «е»: «**чай**ки **сто**нут **перед** **бур**ей», «**га**гары **то**же **сто**нут», «**то**лько **гор**дый Буревестник **ре**ет **сме**ло и **сво**бодно **над** **се**дым **от** **пе**ны **мор**ем!».

Примечателен в «Песне о Буревестнике» и ритмико-интонационный рисунок. Здесь так же, как и в «Сказке о маленькой фее и молодом чабане», используется ритмизированная проза (хорей и версейная строфа), передающая движение бури, безудержный, гордый полет мятежного Буревестника. Постепенное нарастание эмоционального напряжения, лексические повторы («чайки стонут перед бурей», «и гагары тоже стонут», «радость в смелом крике птицы», «в этом крике – жажда бури», «вот он носится, как демон», «в гневе грома – чуткий демон», «гром грохочет»), инверсия – все эти приемы служат важной цели – эмоционально выразительной окраске образа бури и приближающейся революции.

Следует обратить внимание на изменение поведения моря и метаморфозы Буревестника. В начале «Песни» море – «седая равнина», во второй части море волнуется все с большей силой, и волны вздымаются так высоко, будто рвутся навстречу грому. В первой части ветер собирает тучи, а во второй – ветер бросает волны с размаху в дикой злобе на утесы. В третьей части море «гневно ревет», а ветер так усиливается, что теперь воет.

Буревестник также преображается: сначала он сравнивается со стрелой, взмывающей к тучам, во второй части «носится, как демон – гордый, черный демон бури». В конце он не просто кричит – он «и смеется, и рыдает», будучи уверенным, что тучи не скроют солнца. При этом он не только жаждет бури, он возвещает своим криком о ее наступлении и о грядущей победе. М. Горький называет Буревестника пророком победы, завершая «Песню...»



призывом: «Пусть сильнее грянет буря!». В «Песне о Буревестнике» явно проступает на поверхность революционная прокламация и дифференциация «толпы» на робких обывателей.

Сопоставляя «Песню о Буревестнике» (1901 г.) и «Сказку о маленькой фее и молодом чабане» (1892 г.), хочется отметить отчетливо выраженную эволюцию взглядов автора за такой короткий срок – от абстрактного противопоставления любви и воли (фея и чабан) до противопоставления трусости обывателя (чайки, гагары, пингвин) и революционного порыва (гордый Буревестник).

Таким образом, был проанализирован образ грозы как в романтических («Сказка о маленькой фее и молодом чабане», «Песня о Буревестнике»), так и в реалистических рассказах («Дед Архип и Лёнька») М. Горького. Следует отметить, что образ грозы в рассказах выполняет не только сюжетно-композиционную и изобразительную функцию, но и выражает (по аналогии) душевные движения персонажей. Образ грозы в ранних рассказах Горького выдержан в традициях романтизма, наделен яркой и метафоричной изобразительностью. Олицетворяя грозу, Горький как бы сопоставляет персонажей со стихией и природными явлениями («Песня о Буревестнике», «Сказка о маленькой фее и молодом чабане»), приоткрывает тайны подсознания («Дед Архип и Лёнька»). Описывая грозу разнообразными эпитетами, автор погружает читателя в эпицентр бушующей стихии, позволяет целиком окунуться в происходящее. М. Горький мастерски вплетает в описание цветовые и звуковые детали, умело использует особенности ритмико-интонационного рисунка. Образ грозы, как правило, появляется в кульминационные моменты в произведении, тем самым являясь поворотной точкой в сюжете, после которой наступает катарсис, заканчивающийся смертью героя (Фея, Дед Архип и Лёнька).

Интересно отметить, что народная и мифологическая убежденность в карающей функции грома небесного ярко отражена в ранних рассказах Горького. Также можно наблюдать отличие семантики грозы (прямого значения слова) от контекста, в котором наличествует образ грозы, выполняющий психологическую функцию в рассмотренных произведениях М. Горького.

Анализ образа грозы позволил глубже вникнуть в общую концепцию произведений, сопоставить вплетенный в ткань по-

вестования эпизод грозы с сюжетом и характерами персонажей. Авторская позиция порой скрывается за аллегоричностью образов, одним из которых является гроза и буря.

### Литература

*Барковская Н. В.* Анализ литературного произведения в школе: учебно-методическое пособие. – 2-е изд., доп. – Екатеринбург, 2008. – 100 с.

*Волков А. А.* Путь художника: М. Горький до Октября. – М.: Худож. лит., 1969. – 408 с.

*Горький М.* Две души // Максим Горький: Pro et contra: Личность и творчество Горького в оценке русских мыслителей и исследователей. 1890-1910 гг. Антология. – СПб., 1997, – 901 с.

*Горький М.* Макар Чудра: избранные произведения. – СПб.: Изд. группа «Лениздат», 2014. – 221 с.

*Захарова В. Т.* Проза М. Горького Серебряного века: монография. – Н. Новгород, 2008. – 116 с.

*Келдыш В. А.* Русская литература рубежа веков (1890-е – нач. 1920-х). Книга 1. – М.: ИМЛИ РАН «Наследие», 2001. – 960 с.

*Колобаева Л. А.* Концепция личности в русской литературе рубежа XIX-XX вв. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 336 с.

*Лейдерман Н. Л.* Теория жанра / Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник», УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2010. – 904 с.

*Лейдерман Н. Л., Сапир А. М.* Горький в школе: Новое прочтение: методическое пособие для учителя. – М.: ВАКО, 2005. – 304 с.

*Фарино Е.* Введение в литературоведение: учебное пособие. – СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004. – 640 с.

*Эткинд Е. Г.* Разговор о стихах. – М.: Детская литература, 1970. – 239 с.

**Сулягина Т.Е. (Екатеринбург, УрГПУ)**  
*Литературная репутация В. А. Соллогуба  
в 80-е годы XIX века*

**Аннотация.** Значительное внимание в статье уделяется теоретическому рассмотрению понятия «литературная репутация» в трудах советских и российских исследователей. Анализируется механизм формирования (факторы) литературной репутации В. А. Соллогуба, сложившейся в 80-е годы XIX века. Выясняются причины того, почему последний роман писателя оказался незамеченным, а сам В. А. Соллогуб – забытым.

**Ключевые слова:** литературная репутация; романы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

**Sutyagina T.E. (Ekaterinburg, USPU)**  
*Literary reputation of V. A. Sollogub in the 80s of the XIX century*

**Abstract.** In this article the significant attention is paid to the theoretical consideration of the concept of “literary reputation” in the works of the Soviet and Russian researchers. There is the analysis of V. A. Sollogub’s forming mechanism (factors) of the literary reputation, which was established in the 80s of the XIX century. The reasons, why the last novel of the author was unnoticed as well as Sollogub was forgotten, are being figured out.

**Keywords:** literary reputation; novels; Russian literature; Russian writers; literary creation.

На сегодняшний день проблема литературных репутаций остаётся одной из недостаточно исследованных в литературоведении. Несмотря на наличие ряда трудов, зачастую посвящённых изучению литературных репутаций отдельных авторов, не в полной мере оформлены теоретико-понятийная база, а также блок, включающий в себя факторы формирования литературной репутации. Каждый исследователь делает акцент на определённом аспекте, что не позволяет рассмотреть данный феномен как целостное явление.

Само словосочетание «литературная репутация» встречается ещё в текстах конца XIX века. К примеру, в 1887 году А. П. Чехов в письме дяде М. Е. Чехову пишет: «Следствием такого роста моей *литературной репутации* является изобилие заказов и приглашений, а вслед за оными – усиленный труд и утомление» [Чехов, 1975, с. 16. Курсив наш. – Т. С.]. Однако в указанный период оно ещё не является понятием как таковым.

В 1920-е годы в среде представителей формальной школы русского литературоведения (Ю. Н. Тынянов, В. М. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум и др.) появляется интерес к теоретическому изучению данного явления, однако без применения по отношению к нему номинации «литературная репутация». Так, Ю. Н. Тынянов в работе «Литературный факт» (1924) говорит о «литературной личности», подразумевая под данным понятием «явления стиля, которые приводят к *лицу* автора» [Тынянов, 1977, с. 268. Курсив автора. – Т. С.], таким образом акцентируя роль творческого, писательского начала.

Своеобразным «первооткрывателем» в данной области является И. Н. Розанов, в 1928 году предпринявший попытку теоретического осмысления феномена литературной репутации. «Рядом с историей и теорией художественной литературы, рядом с историей и теорией критики, – указывает исследователь, – намечаются новые области для изучения: *теория и история литературных репутаций*» [Розанов, 1990, с. 16. Курсив автора. – Т. С.].

И. Н. Розанов выделяет ряд явлений, которые можно назвать факторами, формирующими литературную репутацию писателя. Обозначим их следующим образом:

1) новаторский характер деятельности автора («Каждый крупный писатель рвёт паутину традиций. Если он без шума идет своей собственной дорогой, сам не замечая своего новаторства, долгое время его не замечают и другие» [Там же, с. 18]);

2) мнения «авторитетов»: поэтов и писателей-современников, критиков, историков литературы и пр. (При этом И. Н. Розанов акцентирует субъективность данного фактора: «Критика и даже сами поэты в своих оценках – рабы текущего момента и настроения» [Там же, с. 19]);

3) испытание временем («Кроме испытаний на успех у современников, писатель должен выдержать несравненно более

трудное испытание временем» [Там же, с. 100]; «Каждый критик нуждается в поправке. И эту поправку производит время» [Там же, с. 105]).

Далее исследователь в отдельных статьях предпринимает попытку описания литературных репутаций таких авторов, как А. С. Пушкин, Ф. И. Тютчев, В. Г. Бенедиктов, Е. И. Алипанов и др. После работы И. Н. Розанова термин «литературная репутация» обретает статус литературоведческого понятия (несмотря на то, что до сих пор ни в одном специализированном источнике (словари, энциклопедии и пр.) нет статьи с соответствующим обозначением) и получает широкое распространение.

В советское время интерес к проблеме литературных репутаций сходит на «нет». Лишь в 80-е годы Ю. М. Лотман обращается к изучению соотношения текста и личности автора, его создавшего: «Биография автора становится постоянным – незримым или эксплицированным – спутником его произведений» [Лотман, 1992, I, с. 369]. В сущности, имея в виду нечто близкое к литературной репутации, исследователь использует понятие «литературная биография», что сводит весь спектр характеристик данного явления исключительно к личности автора как субъекта историко-литературного процесса. Однако на примере личности К. Ф. Рыльева Ю. М. Лотман отмечает важную роль в формировании того, что он называет «литературной биографией», социального статуса, не связанных с творчеством обстоятельств жизни писателя: «Нельзя не заметить, в какой мере изменился литературный статус Рыльева после казни на Кронверке Петропавловской крепости. Для поколения начала 1820-х гг., современников Пушкина, читателей типа Дельвига, Рылеев – второстепенный поэт, дарование которого более чем сомнительно... Для поколения Лермонтова и Герцена Рылеев стоит рядом с Пушкиным и Грибоедовым, став одним из первых русских поэтов» [Там же, с. 371].

В 2000-е годы данное понятие вновь привлекает к себе внимание исследователей. Едва ли не друг за другом появляются канди-

датские и докторские диссертации<sup>5</sup>, литературоведческие статьи, посвящённые изучению литературных репутаций разных авторов.

Ссылаясь на отсутствие чёткого определения понятия «литературная репутация», А. И. Рейтблат предлагает понимать под ней «те представления о писателе и его творчестве, которые сложились в рамках литературной системы и свойственны значительной части её участников (критики, литераторы, издатели, книготорговцы, педагоги, читатели)» [Рейтблат, 2001, с. 51]. Исследователь определяет источники формирования данного феномена, разделяя их на два крупных блока:

1) «печатные, письменные и устные тексты автора (как художественные, так и нехудожественные, особенно автокомментарии к собственному творчеству);

2) печатные, письменные и устные высказывания других лиц об авторе».

Помимо собственно личности автора А. И. Рейтблат называет четыре типа «инстанций», определяющих литературную репутацию писателя:

1) литераторы и другие признанные авторитеты, которые «в своём кругу, в рамках литературного салона, кружка или общества выносят приговор писателю» [Там же, с. 52];

---

<sup>5</sup> См., напр.: *Львова И. В.* Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США: 1940-1960-е годы: дис. ... канд. филол. наук / КГПУ. Петрозаводск, 2000. 216 с.; *Гараев А. И.* М. П. Арцыбашев: история формирования литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук / Казан. гос. ун-т. Казань, 2008. 199 с.; *Селезнев М. Б.* Литературная репутация Ф. В. Булгарина в литературно-эстетических дискуссиях 1820-1840-х гг.: дис. ... канд. филол. наук / Магнитог. гос. ун-т. Магнитогорск, 2008. 183 с.; *Краюшкина Н. Н.* Литературная репутация А. С. Пушкина в 1830-е годы: дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2009. 313 с.; *Трунин М. В.* Литературная репутация М. Н. Лонгинова 1850-1870-е гг.: дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2010. 210 с.; *Попов В. Н.* Н. Е. Струйский и проблема литературной репутации: дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2011. 187 с.; *Бушканец Л. Е.* А. П. Чехов и русское общество 1880-1917 гг.: формирование литературной репутации: дис. ... докт. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2012. 630 с.; *Костионова М. В.* Литературная репутация писателя в России: перевод как отражение и фактор формирования (русские переводы романа Ч. Диккенса «Записки Пиквикского клуба»): дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2015. 263 с. и др.

2) литературные критики, статьи (рецензии) которых означают официальное признание литературным сообществом;

3) реклама и рыночный успех книг («коммерческий успех книги мог обеспечить определенную репутацию, свидетельствуя о популярности у читателей» [Там же, с. 65]);

4) «взаимодействие всех этих инстанций, а также, нередко, цензуры, политической власти, общественных организаций, церковных институтов и т. д.» [Там же, с. 52].

С. И. Чупринин предлагает устранить из понятия «литературная репутация» автора как субъекта её формирования («Если имидж – это образ, который сознательно или полуосознанно выстраивается самим автором и практически не зависит от мнения других людей, то репутация, как раз наоборот, только из этих мнений и складывается, являясь их суммарным производным, следствием отношения к автору в литературном сообществе, в читательских кругах»), видя в писателе лишь объект («По отношению к собственной репутации автор выступает только в роли её носителя, зачастую лишённого возможности поправить или изменить мнение, которое о нём уже сложилось в общественном сознании» [Чупринин, 2007, с. 498]).

Аналогично рассматривает роль автора в формировании литературной репутации и Л. Ф. Машковцева: «Вопрос творческой репутации – это, по существу, вопрос приятия или неприятия писателя аудиторией. Вряд ли можно найти хотя бы один пример, когда закрепившаяся за писателем литературная репутация была результатом его же целенаправленных действий. Репутация – это, прежде всего, оценка со стороны, объективная или субъективная, но в любом случае, мало зависящая от воли самого литератора, от его желания быть признанным современниками и не быть забытым потомками» [Машковцева, 2012, с. 176].

Л. Ф. Луцевич, напротив, акцентирует значимость личности самого автора: «В формировании литературной репутации определённую роль могут сыграть не только “чужие” суждения и оценки, но и сам автор, который так или иначе реагирует на современную ему критику» [Луцевич, 2013, с. 177].

Опираясь на мнения вышеназванных исследователей, в трудах которых явление литературной репутации получает теоретическое освещение, мы приходим к выводу о том, что литера-

турная репутация есть не что иное, как представление об авторе, сформировавшееся в обществе в определённый период, благодаря таким факторам, как:

- 1) произведения самого автора;
- 2) отзывы критиков и литературоведов;
- 3) позиция писателя в обществе (его мировоззренческие взгляды, общественная деятельность и пр.);
- 4) рыночный успех книг.

Кроме того, нам представляется, что, благодаря действию данных факторов, литературная репутация одного и того же автора в разные периоды может отличаться (как при жизни писателя, так и после его смерти).

В такой ситуации оказывается, например, В. А. Соллогуб. В 1840-е годы его литературная репутация складывается как нельзя лучше. Первая книга сочинений писателя «На сон грядущий. Отрывки из всенедельной жизни» (1841) была встречена восторженными отзывами критики. К примеру, В. Г. Белинский, по достоинству оценивая мастерство автора, выделяет сборник В. А. Соллогуба «посреди различного хлама», восхищаясь «занимательностью содержания, живостью красок, изяществом рассказа».

Критик указывает на развивающийся талант В. А. Соллогуба: «Каждая повесть молодого писателя – новый шаг вперёд, и ... с каждым шагом его дарование мужает и укрепляется» [Белинский, 1954, V, с. 153]. Повесть «История двух калош», по мнению В. Г. Белинского, и вовсе «принадлежит к лучшим повестям, когда-либо написанным на русском языке» [Там же, с. 154]. Среди «сильных» черт автора критик называет наблюдательность, «изящество слога», его «естественную гибкость», «неподдельное, непринуждённое остроумие», «высокое красноречие» и т. д.

Столь высоко оценивая талант писателя, В. Г. Белинский высказывает пожелание собрать в одну книгу все повести, «доныне изданные особо или рассеянные по журналам» [Там же, с. 158], называя имя В. А. Соллогуба в ряду виднейших русских писателей: А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова и др.

Не остался не замеченным выход из печати второго издания сочинений В. А. Соллогуба «На сон грядущий. Отрывки из всенедельной жизни» (1843), на который откликнулся И. В. Киреев-



ский. Давая краткую оценку творчества В. А. Соллогуба, критик отмечает уже сложившийся особый стиль писателя, повести которого «можно бы, кажется, узнать без подписи между всех других явлений нашей современной литературы по двум качествам: ... вкус и неподдельное чувство». С именем В. А. Соллогуба И. В. Киреевский связывает надежды на дальнейшее развитие литературы (и в частности жанра повести), указывая на такие достоинства писателя, как «язык простой и верный, рассказ живой, чувства в самом деле чувствованные и потому невольно передающиеся читателю» [Киреевский, 1984, с. 183].

В потоке произведений, публикуемых в 1843 году, второе издание сборника В. А. Соллогуба привлекает внимание и Н. А. Некрасова, по мнению которого, повести писателя отличаются «талантом безошибочно понимать жизнь и современную действительность, умным, глубоко проникательным взглядом, бросаемым на вседневные житейские случаи и мелочи, ... благородным, грустно насмешливым юмором» [Некрасов, 1989, XI, с. 105].

После публикации повести «Тарантас», традиционно считающейся лучшей повестью В. А. Соллогуба, Н. В. Гоголь пишет автору: «Я прочёл ваш “Тарантас” ещё с большим удовольствием в печати, чем прежде в рукописи. У вас всё зреет вместе: и ум, и слог, и наблюдательность, и мысли. Вам нужно только не останавливаться и писать». Возлагая на В. А. Соллогуба большие надежды, Н. В. Гоголь буквально умоляет его следовать своему предназначению: «Христа ради, не давайте заснуть вашей деятельности на этом поприще». «Всё вас обманет, и жизнь, и свет, и все привлекательности, привлекающие других людей, но на этом поприще вас ничто не обманет, – наставляет Н. В. Гоголь молодого писателя, – потому что это ваше законное поприще, и тут выполнять вы будете именно то, что определено свыше выполнять вам» [Гоголь, 1984, VIII, с. 230].

В. Г. Белинский дважды в 1845 году обращается к рассмотрению «давно ожидаемого публикою» «Тарантаса» В. А. Соллогуба, который «торжественно выкатился на пустынное поле современной русской литературы» [Белинский, 1955, IX, с. 7]. По мнению критика, новое произведение писателя – это «пёстрый калейдоскоп парадоксов, иногда оригинальных, иногда странных, заметок самых верных, наблюдений самых тонких, с

выводами, иногда поражающими своею истинностью, мыслей необыкновенно умных, картин ярких, художественно набросанных, рассуждений дельных, чувств горячих и благородных, иногда доводящих автора до крайности и односторонности в убеждениях. Это книга живая, пёстрая, одушевлённая, разнообразная» [Там же, с. 8].

Не обходит стороной публикацию соллогубовского «Тарантаса» и Н. А. Некрасов. Словами «радость», «удивление», «восторг» описывая эмоции людей, уже ознакомившихся с только что появившейся книгой, он подчёркивает, что «Тарантас» В. А. Соллогуба нарушил привычную скуку светского общества. Деревенский житель, получив «красивую, огромную, великолепную» книгу, раскрывает её «медленно, с тайным трепетом и замиранием сердца» и приглашает к чтению всю семью: «Ступайте сюда, ступайте все, все до одного, до одной... Будет дело для всех! Кто не умеет читать, будет слушать, будет смотреть. <...> Какая радость для всего семейства! На целую неделю, на целый месяц есть что читать, рассматривать, есть о чём говорить, спорить». Называя имя автора «Тарантаса» в одном ряду с такими писателями, как Н. В. Гоголь, М. Ю. Лермонтов, В. Ф. Одоевский, Н. А. Некрасов отмечает всеобщий интерес читающей публики к новой повести: ««Тарантас», “тарантас”, “тарантас” – это слово слышите вы ежеминутно на всех устах» [Некрасов, 1989, XI, с. 197].

В отечественном литературоведении принято рассматривать творчество В. А. Соллогуба 40-х годов XIX века в рамках «натуральной школы», относя писателя к «гоголевскому направлению» в русской литературе<sup>6</sup>. Поскольку именно с «натуральной школой» критика круга В. Г. Белинского связывала прогресс в русской литературе и перспективы её развития, то понятна необычайная востребованность и актуальность творчества В. А. Соллогуба той поры.

---

<sup>6</sup> См.: *Мани Ю. В.* Утверждение критического реализма. Натуральная школа // Развитие реализма в русской литературе: в 3 т. М.: Наука, 1972. Т. 1. С. 234–291; *Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М.: Просвещение, 1982. 224 с.; *Проскурина Ю. М.* Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма. Екатеринбург: Издательство «АМБ», 2001. 75 с.

Однако уже во второй половине 1840-х годов В. А. Соллогуб отходит от «натуральной школы». На наш взгляд, это связано с тем, что писатель отнюдь не во всём разделял мировоззренческие и творческие принципы «гоголевского направления». Акцентируя прежде всего идейные разногласия между В. А. Соллогубом и представителями «натуральной школы», Л. М. Лотман утверждает: «Писатели, положительные идеалы которых шли вразрез с истинными интересами народа, большей частью были неспособны идти до конца в обличении социального зла. Характерен в этом отношении “Тарантас” Соллогуба, либерального аристократа, не свободного от влияния славянофильских и либерально-западнических идей» [Лотман, 1955, с. 532-533].

Рассуждая в «Тарантасе» о будущем России, В. А. Соллогуб и там «находил место и для помещиков-крепостников, и для аристократов, и для купцов. Им он отводил командные должности в государстве» [Там же, с. 533]. По замечанию Л. М. Лотман, писатель «сочувственно рисует крепостника, который топчется домой потому, что на крестьян “надо и прикрикнуть и по зубам съездить”». При этом В. А. Соллогуб «солидаризуется с мнением своего героя» [Там же, с. 533-534]. Очевидно, что такого рода авторская установка не могла не прийти в противоречие с принципами «натуральной школы».

Несмотря на видимый успех, подтверждённый многочисленными восторженными откликами критиков и читателей, В. А. Соллогуб уже после 1845 года постепенно отходит от «большой» литературы. «Пока в произведениях писателя ощущалась свойственная литературе тех лет критическая направленность, – пишут по этому поводу С. И. Ермоленко и Н. А. Валек, – современники им интересовались, связывая, вслед за Белинским, с его именем будущее русской литературы. Но время шло, в обществе всё острее ощущалась необходимость решения назревающих социальных вопросов. Если в конце 30 – первой половине 40-х годов идеи сословной неприкосновенности и иерархической кастовости, получавшие выражение в творчестве Соллогуба той поры, ещё не вступали в резкое противоречие с “духом времени”, то со второй половины 40-х годов либеральная позиция писателя представлялась уже консервативной и не-

приемлемой, с точки зрения радикально настроенной части образованного общества» [Ермоленко, Валек, 2013, с. 9].

Вслед за резким взлётом в 40-е годы популярности и надежд на дальнейшее развитие таланта В. А. Соллогуба, начиная с 50-х годов меняются идейные и литературные предпочтения писателя. «... Чувствуя это, современники начинают воспринимать сочинения Соллогуба, затрагивающие общественные вопросы, как далёкие от запросов времени и, как следствие, не представляющие эстетической ценности. Каждая новая попытка писателя создать произведение, отвечающее потребностям времени, оказывалась обречённой на неуспех» [Там же, с. 9-10].

В 60-70-е годы В. А. Соллогуб практически уходит из литературы, с большой ответственностью выполняя обязанности председателя комиссии по преобразованию тюрем в России. В 80-е годы В. А. Соллогуб входит с репутацией забытого писателя, и уже мало кто помнит о его успехе 40-х годов. Попытаемся проследить механизм формирования (факторы) литературной репутации В. А. Соллогуба, сложившейся в 80-е годы XIX века.

#### *1. Произведения самого автора*

Вплоть до конца жизни (1882) В. А. Соллогуб ничего не пишет и не публикует. Однако в 1885 году, после смерти автора, в нескольких номерах журнала «Новь» было опубликовано последнее, неизвестное ранее произведение писателя – роман «Через край» – та самая большая жанровая форма, о написании которой всю жизнь мечтал В. А. Соллогуб. По мнению редакции журнала, учитывающей пометки на рукописи («Париж. Апрель 1880 года» и «Ялта. Июнь 1881 года»), роман был завершён в 1880 году, последние правки внесены в 1881 году. Так почему же писатель, всю жизнь шедший к этому, не отдаёт в печать реализацию своего давнего замысла?

Осмелимся предположить, что объяснением данному факту может послужить несколько причин:

- *Ощущение кризиса романного жанра.* В литературоведении традиционным является мнение, согласно которому в 80-е годы XIX века положение романа в системе жанров русской прозы резко меняется. Это связано с происходящим в России переломом. Всё более и более нараставшее обострение социальных противоречий приводит к серьёзнейшему кризису в

жизни общества. Литература, которая должна мгновенно откликаться на происходящие события, также претерпевает изменения: роман более не способен отображать «поиски всеобщей связи явлений» (Н. Л. Лейдерман). Все связи разорваны, поэтому русский классический роман, который изображал человека в его разнообразных отношениях с миром, уходит на второй план. Характерной особенностью 80-х годов становится широкое использование малых жанровых форм (рассказ, новелла, очерк, повесть). Однако, по мнению С. И. Ермоленко, «вряд ли будет справедливым говорить об “исчезновении”, “угасании” жанра романа в 80-годы. Роман не перестаёт осознаваться как важнейший жанр литературы, однако в интересующий нас период он перестаёт быть господствующим жанром, “формой времени”» [Ермоленко, 2015, с. 38].

- *Страх общественной оценки.* Произведения В. А. Соллогуба, публикуемые после 1840-х годов, зачастую подвергались нелицеприятной критике современников, ироническому пародированию. Писатель уже в 60-е годы очень остро ощущал изменение отношения общества к своей личности и творчеству. В письме В. А. Соллогуба А. А. Краевскому (11 сентября 1865 г.) читаем: «Давно доходят до меня слухи, что вы относитесь ко мне враждебно и весьма ко мне не благоволите. А почему бы это, ума не приложу. <...> Впрочем, в нашей журналистике давно вошло в моду отзываться обо мне как о каком-то безграмотном бариче, идиоте, доносчике и т. п. – Потешилась молодежь. – Пускай себе. – В обществе для пособия бедным Литераторам меня забаллотировали. – Это меня огорчило, как всякое незаслуженное оскорбление» [Соллогуб [http](http://)].

- *Страх публикации личного.* Данное обстоятельство, пожалуй, можно назвать главной причиной того, что роман В. А. Соллогуба не был опубликован при жизни автора. «Через край» – произведение, в котором художественно воссоздаются некоторые детали, моменты биографического характера. К примеру, Е. И. Кийко утверждает: «Соллогуб написал в это время роман “Через край”, посвящённый истории своей вторичной женитьбы» [Кийко, 1962, с. 14]. Однако, на наш взгляд, наиболее важно, что именно в этом, последнем произведении оконча-

тельное воплощение получает сквозной герой творчества В. А. Соллогуба, за которым в литературоведении закрепилось определение «добрый, но безвольный малый». В романе «Через край» данный тип модифицируется. Писатель, ощущая свою забытость, «ненужность» в литературном сообществе, показывает во многом близкого ему героя – *лишнего* человека с психологическим комплексом кающегося дворянина.

## 2. *Отзывы критиков и литературоведов*

Роман «Через край» (единственное произведение В. А. Соллогуба 80-х годов) опубликован, а значит, следуя терминологии Ю. Н. Тынянова, его можно назвать «литературным фактом». Однако в истории литературы этого произведения словно бы и не существовало. Роман не удостоился ни единого отзыва, ни даже какого бы то ни было (пускай негативного) упоминания. Чем объяснить данное явление? «Через край» В. А. Соллогуба не был принят? Не понят? Роман не выдерживал критики с художественной, эстетической точки зрения? Выходит, несмотря на публикацию, роман В. А. Соллогуба как будто бы и не стал «литературным фактом». Соответственно о данном факторе формирования литературной репутации говорить не приходится.

## 3. *Позиция автора в обществе*

Несмотря на происходящие в обществе коренные изменения, не наблюдается внутренних перемен в самом В. А. Соллогубе. В тот период, когда, например, писатель с тем же статусом графа Л. Н. Толстой порывает со своим классом, В. А. Соллогуб этого не делает. Не отказываясь от сословных привилегий, писатель по-прежнему носит графский титул и является отнюдь не последним человеком в окружении государя. Либерально-аристократические взгляды писателя идут вразрез с настроением, господствующим в обществе.

## 4. *Рыночный успех книг*

Роман «Через край» после публикации в нескольких выпусках отнюдь не самого популярного и представительного журнала «Новь» больше ни разу не переиздавался и, будучи незаслуженно забытым, представляет библиографическую редкость. Соответственно не представляется возможным говорить о рыночном успехе творчества писателя в данный период.

Таким образом, отмеченные факторы наглядно свидетельствуют о том, что в 80-е годы XIX века у В. А. Соллогуба формируется репутация «забытого писателя». В 1840-е годы он – буквально «обласканный» критикой, кругом В. Г. Белинского, писатель № 4 (после А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя), в 1850-1860-е годы – автор, теряющий свою былую популярность, в 1870-1880-е годы – уже прочно забытый писатель, и его последний роман не интересует ни читателей, ни критику.

Изучение произведений «забытых» авторов является в полной мере научной проблемой. «Русская литература, – пишет С. И. Ермоленко, – столь богата вершинными достижениями, что мы позволяем себе “забывать” произведения писателей так называемого “второго ряда” (хотя порой их отнесённость к этому “ряду” может быть, по меньшей мере, спорной)» [Ермоленко, 2014, с. 5]. Изучение произведений «забытых» писателей, чья «муравьиная работа», по выражению А. Г. Горнфельда, не была бесплодной, необходимо для понимания историко-литературного процесса во всей его сложности, для воссоздания «истории того или иного жанра, к которому они относятся» [Там же, с. 6].

### Литература

*Белинский В. Г.* На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни. Сочинение графа В. А. Соллогуба // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. – М.: Изд-во АН СССР, 1954. – Т. 5. – С. 153-158.

*Белинский В. Г.* Тарантас. Путевые впечатления. Сочинение графа В. А. Соллогуба // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. / гл. ред. Н. Ф. Бельчиков. – М.: Изд-во АН СССР, 1955. – Т. 9. – С. 7-8.

*Гоголь Н. В.* Соллогубу В. А. // Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т. – М.: Правда, 1984. – Т. 8. – С. 229-230.

*Ермоленко С. И.* Литература «второго ряда» и становление русского психологического романа // Уральский филологический вестник. Русская классика: динамика художественных систем. – 2014. – Вып. 3. – С. 5-23.

*Ермоленко С. И.* Роман в русской литературе 80-х гг. XIX века: к проблеме «кризиса» жанра // Филологический класс. – 2015. – Вып. 3 (41). – С. 36-40.

*Ермоленко С. И., Валек Н. А. В. А. Соллогуб «Через край»: забытая страница русской романистики.* – Екатеринбург, 2013. – 253 с.

*Кийко Е. И. В. А. Соллогуб // Соллогуб В. А. Повести и рассказы.* – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 3-14.

*Киреевский И. В. «На сон грядущий. Отрывки из вседневной жизни». Сочинение графа В. А. Соллогуба // Киреевский И. В. Избранные статьи.* – М.: Современник, 1984. – С. 183.

*Лотман Л. М. Проза сороковых годов // История русской литературы / отв. ред. Б. П. Городецкий.* – М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1955. – Т. VII. – С. 511-570.

*Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (к типологическому соотношению текста и личности автора) / Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. – Таллинн: Александра, 1992. – Т. 1. – С. 365-376.*

*Луцевич Л. Ф. Авторецепция как попытка формирования литературной репутации в «Авторской исповеди» Николая Гоголя // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. XIII Гоголевские чтения / под ред. В. П. Викуловой.* – М.: Новосибирский издательский дом, 2013. – С. 176-184.

*Машковцева Л. Ф. Историко-культурные истоки и проблемы изучения понятия «литературная репутация» // Дискуссия.* – Екатеринбург: Институт современных технологий управления, 2012. – Вып. 2. – С. 174-176.

*Некрасов Н. А. «На сон грядущий» В. Соллогуба // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1989. – Т. 11. – С. 105-108.*

*Некрасов Н. А. «Тарантас. Путевые впечатления» В. Соллогуба // Некрасов Н. А. Полн. собр. соч. и писем: в 15 т. – Л.: Наука, 1989. – Т. 11. – С. 195-205.*

*Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении // Рейтблат А. И. Как Пушкин вышел в гении. Историко-социологические очерки о книжной культуре пушкинской эпохи.* – М.: НЛЮ, 2001. – С. 51-69.

*Розанов И. Н. Литературные репутации.* – М.: Сов. писатель, 1990. – 464 с.



*Соллогуб В. А. А. А. Краевскому.* – Режим доступа: [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0250.shtml) (дата обращения: 15.03.2019).

*Тынянов Ю. Н.* Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – С. 255-270.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – М.: Наука, 1975. – Т. 2. – 584 с.

*Чупринин С. И.* Репутация литературная // Чупринин С. И. Жизнь по понятиям: русская литература сегодня. – М.: Время, 2007. – С. 498-500. – Режим доступа: <https://lit.wikireading.ru/11691> (дата обращения: 01.03.2019).

**Тарагара Ю.С. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Нарративная картина мира  
в рассказе Ф. Искандера «Ремзик»***

**Аннотация.** В статье выявляются особенности организации нарративной картины мира в рассказе Ф. Искандера «Ремзик». Автор делает вывод о том, что коммуникативное событие рассказа заключается в столкновении двух типов нарративных картин – вероятностной и прецедентной.

**Ключевые слова:** нарративная картина мира; время; пространство; референтные события; коммуникативные события; рассказы; русская литература; русские писатели; литературное творчество.

**Taragara Yu.S. (Ekaterinburg, USPU)**

***Narrative picture of the world in F. Iskander's book "Remzik"***

**Abstract.** In this article the features of the organization of the narrative world picture in F. Iskander's book named "Remsik" are considered. The author concludes that the communicative event of the story consists in the collision of two types of the narrative pictures – probabilistic and precedent.

**Keywords:** narrative picture of the world; time; space; reference events; communication events; stories; Russian literature; Russian writers; literary work.

Нарративная картина мира является своеобразным типом «мировидения» [Тюпа, 2009]. Она характеризуется метатекстовыми элементами: «авторскими вторжениями», вставными текстами, персонажами; дискурсивными метафорами, речевыми повторами, организующих «интригу слова». Понятие нарративной картины мира тесно связано с пространственно-временной организацией произведения, однако хронотоп не учитывает коммуникативную ситуацию и ожидаемое *взаимопонимание*, которое в нарративной картине мира появляется во время общения реципиента и рассказчика. Специфика нарративной картины

мира заключается в том, что она влияет на коммуникативное событие, чем и отличается от хронотопа, связанного непосредственно с референтным событием текста. События, охватывающие все эпизоды текста, окружены неким неизменным фоном: именно в рамках пространственно-временной организации повествуемые факты обретают статус события рассказывания.

В рамках анализа нарративной картины мира значимым становится опознание различных атрибутов мира, в котором происходит событие. Особая роль здесь отводится детализации, фокусирующей внимание адресата на подробностях пространства и времени.

Художественное пространство «Ремзика» организовано с помощью соотношения низа и верха. Внизу – дом, огороженный садом, примыкающая к нему веранда, музыка из патефона, вечерние разговоры. Однако все эти на первый взгляд оптимистические образы пронизаны тревогой. Их «звучание» в нарративной картине мира «Ремзика» становится неестественным.

Привычная для читателя цикла «сочная» картина природы Абхазии в «Ремзике» предстает с другой стороны. Не исчезает изобилие плодов – в тексте по-прежнему можно встретить упоминания винограда, груш, яблок, однако их появление приобретает другие смысловые оттенки. Например, эпизод по приезду Ремзика к маме. Тетя Софичка угощает мальчика тыквой: «Он чувствовал, что тыква вкусная, но почему-то она плохо лезла в горло. Он не знал, что случилось сгорлом, но он знал, что это связано с тем, что он узнал вчера. Горло стало как-то плохо работать. Все же он съел два куса холодной вкусной тыквы, хотя горло плохо работало, он заставлял себя глотать приятную мякоть тыквы» [Искандер [http](#)]. Невкусными оказываются и груши («Груша была водянистая и не очень вкусная» [Искандер [http](#)]), и виноград («Гроздь недозрелой «изабеллы» темнели в зеленых гирляндах листвы. Он дотянулся рукой до ближайшей грозди машинально отщипнул несколько ягод. Кислая мякоть скользила в горло. Он сплюнул шкурки на пол» [Искандер [http](#)]).

Верхний слой организуется благодаря образу неба. Небо лишено цвета, его характеристики непрямо вводятся в текст: «Мальчики вскочили на ноги и, подняв головы, искали в небе одуванчики разрывов. Но их не было видно. Только было слыш-

но, как высоко в небе раздаются еле слышные звуки...» [Искандер http]. Небо предстает как нечто страшное и жуткое, наводящее ужас. С его образом связаны мотивы темноты и света.

Мотив света интересно реализуется в рассказе, проявляется благодаря образу «большой, яркой луны» [Искандер http], прожекторных лучей, звездного неба. Он приобретает совсем непривычные для него интерпретации: картина мира наполнена светом, но при этом его все равно недостает пространству: света луны хватает, чтобы осветить лицо девочки, на небе виден лишь «кусочек звездного неба» [Искандер http].

Данный мотив сопрягается с мотивом темноты (так, страшным оказывается свет луны) и передает ощущение страха, одиночества, отчуждения. Тьмой охвачены безлюдные улицы, сад, в котором свисают «черные гирлянды виноградных плетей» [Искандер http]; нет света в домах (причина тому – светомаскировка). Свет – тьма не представляют собою антиномию в полной мере, данные мотивы сосуществуют, помогают организовать пространство рассказа.

Мотив света появляется и в ретроспективных фрагментах: «Еще ничего не зная, он уже знал, что случилось страшное. В доме горел свет, и по дому ходили чужие люди» [Искандер http]. Данный мотив в контексте данного рассказа негативно окрашен: чем сильнее свет, тем страшнее становится героям.

Горизонтальные отношения в тексте формируются вследствие соотношения город-деревня, в ретроспекции это соотношение поддерживается благодаря пространственным образам Москвы и Абхазии.

В нарративной картине «Ремзика» имплицитно проступает атрибутика 30-40-х годов. *Мотив страха* пронизывает текст, что подтверждают следующие наблюдения. Восприятие героем пространства сопровождается такой подробностью, как видимая им тень. Например, «” Махнуть рукой!” – с горечью повторил Ремзик и украдкой взглянул в **тень**, где продолжало стоять что-то темное, зловещее...». Или в другом фрагменте: «Он снова взгляделся в **тень** дома на противоположной стороне тротуара, но там сейчас никого не было...», «Человек этот стоял в **тени** дома, расположенного рядом с их домом...» [Искандер http].

Ощущение подсматривания, слежения возникает и за счет присутствия в тексте следующей детали: «И в этой **приоткрытой двери** он увидел заднюю ножку кровати, простыню, свисавшую с края расстеленной постели, и на одном из двух шаров, увенчивающих спинку кровати, нахлобученную полотняную кепку...», «Мальчик сделал еще один шаг, так, чтобы в **приоткрытую дверь** ничего не было видно» [Искандер [http](#)].

Художественное время «Ремзика» упорядочено возвратным отношением настоящего к прошлому, то есть отношением памяти: от воспоминаний Ремзика о дяде – к еще более ранним воспоминаниям – об отце. В рассказе «Ремзик» Ф. Искандер часто прибегает к литературно-художественному приему ретроспекции. Глазами ребёнка дан обзор прошедших событий.

Вставные истории раскрывают внутренний мир Ремзика, позволяют реципиенту уловить корень переживаний героя.

История жизни Баграта (дяди Ремзика) – сквозная, выполняет сюжетобразующую функцию в тексте. К прошлому дяди Ремзик обращается на протяжении всего рассказа. История Баграта – его далекое прошлое и совсем близкое ко времени действия событий – или произносится Ремзиком вслух (разговор детей на крыльце), или дается в форме внутренней речи героя.

Мальчик очень гордится своим дядей, ведь Багра́т «летал в тылы врага, и его ни разу не сбили», ему «ранили ногу осколком зенитки, но сбить ни разу не сбили» [Искандер [http](#)]. Дядя Багра́т является для Ремзика примером смелости, отваги, преданности своему делу, родине и семье.

Важным для нас становится и вставной эпизод о судьбе отца Ремзика. Однажды ночью за отцом мальчика приходят «чужие люди» [Искандер [http](#)]. Отец заходит в комнату сына, чтобы попрощаться с ним, но Ремзик притворяется спящим – мальчик испугался шума и людей.

Отношения отца и сына – это то, что хранит детская память. Воспоминания детей о своих родителях – неотъемлемая часть их жизни, которая оказывает значительное влияние на восприятие действительности, отражается в их характере.

По мнению К. Р. Цколи, поступок героя по отношению к отцу, данный автором в сознании уже повзрослевшего Ремзика, «разрушает ту гармонию мира, без ощущения которой не может

существовать ребёнок» [Цколия, 2014]. Главный герой рассказа не может себе простить поведение в столь важный для него момент жизни – винит себя за то, что струсил, фактически предал отца.

В жизни Ремзика практически нет светлых пятен, лишь эпизод из истории любви дяди Баграта и тети Люси, который мальчик вспоминает с грустью: «Сколько было праздничного народу в доме, сколько стояло на полу ее небрежно полураскрытых чемоданов, откуда, как ему казалось, вываливались несметные сокровища ее одежд, какой она была радостной хохотушкой, как она бесконечно чмокала дядю, как она с Ремзиком бегала по саду, удивляясь южной пышности цветов, фруктовым деревьям и даже всяким сорнякам, которые здесь, оказывается, вымахивают до размеров, неслыханных в Москве!» [Искандер [http](#)].

Персонажи в той или иной степени оказываются предателями в сознании Ремзика: тетя Люся, отчасти сестра мальчика («Сестре было пятнадцать лет, и она как-то здорово изменилась за последние несколько месяцев. Она уже становилась девушкой, то есть входила в тот возраст, когда можно стать предательницей» [Искандер [http](#)]), отец (по обвинению государства). Героями, принадлежащие к полюсу верности, относятся мама Ремзика и дядя Баграт. Преданным Ремзику остается и Барс – собака мальчика.

Детство Ремзика нельзя назвать в полной мере радостным. Мальчик испытал немало нравственных страданий, среди них – разочарование в близких людях и самом себе.

Цепь событий, включающая в себя разговор ребят на крыльце дома, предательство тети Люси, истории дяди и папы Ремзика, отъезд героя, трагическую случайность – образует референтное событие текста. Фон формируется с помощью различных атрибутов сталинской эпохи. Здесь следует иметь в виду время, в которое происходит действие в тексте (годы Великой Отечественной войны) и которое дано ретроспективно (30-е годы); значимо и сознание мальчика: Ремзик размышляет о том, кто такой «враг народа» (косвенно, не называет прямо своих близких распространенным в советское время термином), сдается ли Гитлер, когда кончится война («Он подумал: до вечера еще долго, долго... До вечера еще что-нибудь может случиться...

Вдруг радио сообщит, что Гитлер сдался и война окончилась... Тогда все будет просто...» [Искандер [http](#)]).

Нарративная картина мира актуализирует событие – *взросление героя*. За счет созданного автором хронотопического фона обнаруживается, что исторические события влияют на мировоззрение ребёнка.

Его взросление осуществляется через осмысление предательства как одного из главных понятий того времени. Предает тетя Люся дядю Баграта; за предательство, пусть и мнимое, осужден папа Ремзика, предателем чувствует себя и сам герой.

Детали нарративной картины «Ремзика» подчеркивают важность события взросления. Эволюция героя происходит от эпизода к эпизоду. Повествование в рассказе безлично, доминирующим субъектом сознания выступает сознание Ремзика. Внутренняя речь как форма раскрытия сознания героя подчеркивает изменения, происходящие в его мировоззрении. В начале рассказа мальчик ищет оправдание своему поступку: «Давняя боль пронзила Ремзика, словно новая боль сорвала кожу со старой раны: “Па, я больше никогда-никогда не сдрейфлю! Ведь я все-таки был тогда маленький! Ты же помнишь?! Мне же было тогда восемь лет!”» [Искандер [http](#)], в финале – совершенно по-взрослому оценивает свое поведение: «И вдруг вспышка режущего стыда соединила невыносимой болью три точки жизни: “Я трусил в ту ночь, когда отец подошел прощаться, я предал дядю, ничего не сделав для него...”» [Искандер [http](#)].

С образом главного героя связана та картина мира, что тяготеет к типу вероятностной, поскольку выбор героя в развитии сюжета играет большую роль. Точки бифуркации подтверждают это. Действие в рассказе может продолжиться двумя путями: в эпизоде переезда мальчика обратно в деревню к маме (Ремзик – ребенок, который ценит в тётке её доброту, чувство юмора, красоту, но измену дяде Баграту он ей простить не может – юному герою приходится выбирать), это же прослеживается в воспоминаниях ребёнка («Да, он тогда испугался и не открыл глаза, и отец не решился разбудить его. С тех пор прошло много месяцев, и чувство вины перед отцом все реже и реже приходило, но иногда восстанавливалось с первоначальной силой» [Искандер [http](#)]).

В то же время, нарратор в «Ремзике» прикрепляется как к сознанию ребёнка, так и других людей (тети Люси, Чика, его друзей). Основой внешнего мира становится не чувство ответственности человека за свои поступки, а «случайность» события. Примечателен здесь следующий эпизод: из разговора ребят, мы узнаем о том, как дядя Баграт нашел самолет своего друга. Ремзик придерживается точки зрения о том, что дядя искал самолет сознательно («Но дядя верил в него и потому искал его по-своему...» [Искандер [http](#)]), для остальных же рассказанная Ремзиком история воспринимается как случайность. Так же понимают Лесик и Чик другую ситуацию из жизни дяди – его встречу с будущей женой, что подтверждают реплики героев: «Ух ты!..Только из-за сумки согласилась?» или «Может, у него опять был полный планшет денег?» [Искандер [http](#)]. Мальчик замечает «глупость такого предположения», для него встреча дяди Баграта и тети Люси не случайна, герой видит в этом закономерность: «Просто она всю жизнь мечтала встретиться с таким боевым летчиком. А ему повезло, потому что она мечтала, а он ее именно заметил» [Искандер [http](#)]. Случайной для самой тети Люси оказывается и её измена, о которой в тексте сказано так: «И когда все случилось...», «Он [Ремзик] знал по школе, что такие вещи случаются». Именно поэтому взросление (через сознательный выбор) актуализируется в рассказе не в полной мере, становится событием лишь для Ремзика.

С выбором героя, положенным в основу вероятностной картины мира, связан финальный эпизод. Пытаясь преодолеть страх, Ремзик несколько раз прыгает на лошади с обрыва в реку, чтобы доказать себе, что он не трус и предатель (к этой мысли мальчик приходит сам). Однако сюжет развивается окказионально: заканчивается рассказ смертью героя («Он успел откинуть собственную голову, но голова лошади ударила его в грудь, и, уже падая в воду, в последний миг, он успел удивиться неимоверной, незаслуженной жестокости случившегося» [Искандер [http](#)]), которая в рамках вероятностной картины мира может считаться актом искупления ребёнка за грехи взрослых.

Внешний мир, в столкновение с которым вступает Ремзик, характеризуется нарративной картиной другого типа – прецедентной. В ней смерть ребёнка воспринимается как трагическая



случайность. Ремзик не выдерживает борьбу с миром, становится жертвой, погибшей ради прекращения того бесстыдства, что творится вокруг.

Столкновение двух типов нарративных картин – вероятностной и прецедентной, на наш взгляд, и является коммуникативным событием рассказа, а противостояние их помогает понять балансирование героя между предательством и верностью.

### Литература

*Искандер Ф. А.* Ремзик. – Режим доступа: [http://lib.ru/FISKANDER/isk\\_rassk3.txt](http://lib.ru/FISKANDER/isk_rassk3.txt) (дата обращения: 05.04.2019).

*Тюпа В. И.* Анализ художественного текста. – М., 2009.

*Цколия К. Р.* Национальная специфика и ее художественное воплощение в творчестве Фазиля Искандера: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – М., 2014. – 176 с.

Ткачук А.А. (Екатеринбург, УрГПУ)

*Особенности организации повествования в книге  
«Сахарный ребёнок» Ольги Громовой*

**Аннотация.** В статье рассматривается субъектная организация повествования в произведении Ольги Громовой «Сахарный ребёнок». Автором делается вывод о том, что история создания книги оказала значительное влияние на «точки зрения» говорящего в тексте.

**Ключевые слова:** детская литература; детские писательницы; литературное творчество; субъектная организация; субъекты речи; субъекты сознания.

Tkachuk A.A. (Ekaterinburg, USPU)

*Features of the narrative organization in the Olga Gromova's book  
“Sugar Child”*

**Abstract.** In this article the subject organization of the narrative in the book written by Olga Gromova “Sugar Child” is considered. The author concludes that the history of the book influences on the “point of view” of the speaker in the text.

**Keywords:** children's literature; children's writers; literary creation; subject organization; subjects of speech; subjects of consciousness.

«Сахарный ребенок» – повесть, написанная О. Громовой «со слов» Стеллы Нудольской, которая в свои пять лет вдруг оказывается дочерью «врага народа». Её детство прошло в лагерях для членов семей врагов народа, где нельзя говорить то, что думаешь, где бьют прикладом по голове, спине и рукам, стоит только подойти к колючей проволоке.

Изначально Стелла отказалась писать воспоминания: «Это логичная реакция людей, которые много пережили. Они не любят вспоминать. <...> В конце концов я ее уговорила», – рассказывает в интервью Громова. Оказывается, что изначально предполагалось написать мемуары, но в один момент сама Стелла задумалась о другой форме воспоминаний – повести для подростков,

которая была бы более ценна и интересна: «Вот бы сделать из этого повесть для подростков, потому что с ними об этом никто не говорит». Автора заинтересовала эта идея: «К тому моменту о репрессиях существовала взрослая литература либо мемуары. На школьника нельзя обрушить всей мощью ни Солженицына, ни Шаламова. Ему это не под силу»<sup>7</sup> [Федорова, 2015 [http](http://)].

При жизни С. Нудольской были написаны, как говорит писательница О. Громова, «самые сильные главы»: «Первая глава «Игра», «Война с Мышиным Королем», «Испытания» про лагерь и глава «Атаман», где она, маленькая девочка, поругалась с начальником НКВД. Еще был тщательно подготовлен ее очерк, который вошел в повесть под названием «Южаки». «Остальное написано по воспоминаниям, многое оставалось просто проговоренным в личных беседах, записанным на пленку», или у автора в голове [Там же].

Интересная история создания текста – и та художественная структура, которая появилась в результате этих творческих усилий, побуждают к анализу фигуры автора (или авторов).

Поскольку некоторые главы-очерки были написаны реальной Стеллой Нудольской или с её слов, она и О. Громова являются соавторами. Многие детали, эпизоды и образы «дострое-ны» О. Громовой с помощью сбора и проверки исторических фактов, развертывания кратких комментариев Нудольской. Оба авторских голоса включаются в главе «Как это было на самом деле». Эта финальная глава позволяет писателю не только подтвердить достоверность рассказанной истории – одной из тысяч историй судьбы жертв политрепрессий, но и расширить адресацию, читательскую аудиторию повести – за счет привлечения архивного материала. В этом смысле характерно, что Ольга Громова совместно с издательством «КомпасГид» выпустили 2 варианта книги: один – для детей – включает в себя сокращенные комментарии в вышеуказанной главе, второй же, с расши-

---

<sup>7</sup> Федорова Н. «Все хорошее, что было при Сталине в стране, делалось вопреки, а не благодаря» // Сюжет: Читальный зал «Реального времени». Интернет-газета «Реальное время». 2015. URL: <https://realnoevremya.ru/articles/106627-intervyu-s-avtorom-povesti-saharnyy-rebenok-olgoy-gromovoy> (дата обращения: 10.01.2019).

ренными комментариями, ориентирован на взрослую аудиторию, поэтому издание вписывает историю Эли в исторический, литературный и педагогический контекст.

В повести «Сахарный ребёнок» сложная субъектная организация.

В главах «Пролог» и «Эпилог» субъектом речи и субъектом сознания является взрослая Стелла Нудольская. Перволичное повествование позволяет максимально достоверно передать чувства и мысли героини – очевидца тех страшных событий. Восемнадцатилетняя девочка, уже вернувшись из ссылки в Московскую область, вновь встречается с несправедливостью и со всей серьёзностью понимает ошибочность происходящего: как приговор над ней до сих пор гремит клеймо «дочь врага народа», висят слова «Никому... никогда... не говорить то, что думаешь». Именно её голос нередко будет звучать в комментариях и анализе происходящего: «Мне уже понятно, что, как дочь врага народа, я не получу золотую медаль. И в институт иностранных языков, куда мне так хочется, с моей анкетой не поступить»<sup>8</sup> [Громова, 2019, с. 152].

Центральные, основные главы книги организованы достаточно необычно.

С одной стороны, это рассказ взрослого человека о событиях детства, проведённого в ссылке: «Тогда мы не знали, что обозлённые сосед начал писать на маму доносы во все мыслимые инстанции», «Пожалуй, в этом поезде Москва-Фрунзе и кончилось моё обыкновенное детство» [Там же, с. 21, 24].

Но, с другой стороны, события представлены читателю через восприятие, сознание ребёнка, поэтому одновременно субъектом сознания и субъектом речи может быть Эля-ребёнок. Преимущественно это наблюдается в первых главах, когда девочка воспринимает действительность наивно, как некую игру, фантазирует: «Завтра будет утро и опять будет счастье», «Война, видимо, была очень жестокая, потому что <...> все книги и вещи вперемешку валялись на полу», «Жизнь продолжалась. Вроде бы, все было по-прежнему, но <...> пропали конфеты,

---

<sup>8</sup> Громова О. К. Сахарный ребёнок: история девочки из прошлого века, рассказанная Стеллой Нудольской. М.: КомпасГид, 2019. 160 с.

фрукты», «Сейчас нету ни папы, ни конфет» [Там же, с. 18, 20, 21]. Поэтому даже главы «по-детски» названы так: «Игра», «Война с Мышиным Королём».

А может быть так, что субъектом речи остается Эля-ребёнок, а субъектом сознания становится повзрослевшая Эля – девушка Стелла. Мы угадываем мысли взрослого человека в детских словах: «Я не знала, что мама поседела. Это бросилось в глаза только сейчас. Я <...> горько плакала – о том, что она уже никогда не будет такой красивой, <...> о том, что я не заметила, когда это она поседела, и главное – почему так случилось и есть ли во всём этом моя вина» [Там же, с. 58].

Ближе к концу повести сложно определить, отличается ли сознание Эли-подростка от сознания взрослой Стеллы, потому что под влиянием жестокости режима, нечеловеческих условий ребёнок рано взрослеет и рано начинает думать совсем не о детских вещах, задавая взрослые вопросы: «Нас продали в рабство? Мы рабы?» → «И мы тоже такие? Враги народа? И поэтому нельзя говорить об этом вслух?», «Мам, все говорят, что товарищ Сталин такой справедливый и мудрый <...> А если он правда такой справедливый, он что, не знает, сколько народу в лагерях сидит, как наш папа?» [Там же, с. 132].

Важной особенностью детского сознания кажется и его «позитивная избирательность». В связи с этим хотелось бы обратить внимание на систему персонажей книги. В произведении почти нет отрицательных персонажей. Их немного, обрисованы схематично, редко встречаются в эпизодах (внесценические – доносчик; эпизодические – несколько надзирателей, одноклассник Алтынбек, учительница, пионер-вожатая). Это решение автора не случайно. Рассказы Стеллы Натановны были преимущественно о хороших людях, которые помогали ей и её маме справиться со сложностями, выжить (семья южачков, Сапкос и его отец, Фрида и другие).

Сама Стелла Натановна объясняла это так: «Всякие, наверное, были. Вон сосед был в Москве, который доносы писал. Но я их почти не помню. Видимо, это свойство детей – запоминать больше хорошее. Пусть так и будет» [Там же, с. 160].

«После долгих уговоров («Не люблю я это время вспоминать, я лучше тебе расскажу, как мы в совхозе жили») она всё

же стала потихоньку рассказывать и про лагерь, и про скитания по степи, и про завод-совхоз «Эфинонос». Про друзей – киргизов, украинцев, немцев, про чтение вслух для всех жителей – на двух языках» [Там же, с. 157]. А впоследствии эта позитивная избирательность превратилась у взрослой Стеллы Нудольской в жизненную позицию: главное помнить добро и совершать добрые поступки, ведь «хороших людей всегда больше». Поэтому даже в старости она всегда отзывчиво откликалась на просьбы о помощи. Например, организовывала сбор вещей для пострадавших от разрушительного землетрясения.

Подводя итоги, стоит отметить, что история создания совместного с героиней событий произведения повлияла на субъектную организацию текста.

Повествование от 1 лица создает эффект доверительного общения и открытости. Автору было важно представить историю в восприятии главного действующего лица – человека, который всё своё детство провёл в несправедливой ссылке.

Однако стоит отметить: не смотря на то, что формальный субъект речи – совсем молодая девушка, вспоминающая о своем детстве, позиция «открытости» не равнозначна наивности и детскости. На наш взгляд, понятие «открытость» в произведении Громовой, проявляет себя в значении «правдивость». Детские воспоминания, рассказанные в повести, являются результатом нелегкой духовной работы, рефлексии взрослого человека, пережившего и переосмыслившего события прошлого, сделавшего личные горькие выводы. Важно и то, что, не смотря на доброжелательную избирательность взгляда Стеллы – помнить хорошее, такая позиция не означает нежелание видеть плохое или замалчивать его. Наоборот, это позиция взрослой личности: в море плохого и жестокого выхватывать цепким взглядом только хорошее и доброе – то, что может придать сил для самостоянья и борьбы. Ведь не случайно жизненным кредо Стеллы стали слова «Не позволяй себе бояться!», что значит добром бороться со злом и несправедливостью.

### Литература

*Громова О. К.* Сахарный ребёнок: история девочки из прошлого века, рассказанная Стеллой Нудольской. – М.: КомпасГид, 2019. – 160 с.

*Федорова Н.* Все хорошее, что было при Сталине в стране, делалось вопреки, а не благодаря // Каз.: интернет-газета Реальное время. – 2015. – Режим доступа: <https://realnoevremya.ru/articles/106627-intervyu-s-avtorom-povesti-saharnyy-rebenok-olgoy-gromovoy> (дата обращения: 10.01.2019).

**Чекан К.О. (Екатеринбург, УРФУ)**

***Продуктивность суффиксов -абельн-, -ибельн-  
в русском словообразовании***

**Аннотация.** В условиях глобализации на рубеже XX-XXI вв. отмечается большая активность суффиксов абельн-, -ибельн- в русском словообразовании. В статье рассматриваются причины продуктивности заимствованных суффиксов, их активность в разные временные промежутки, выявлены области, в которых суффиксы участвуют в создании новых слов: медицина, информационные технологии и т. д. Источником исследования послужили: интернет ресурсы, СМИ, многочисленные словари – толковые, терминологические, иностранных слов.

**Ключевые слова:** словообразование; продуктивность; суффиксы; заимствование слов; русский язык.

**Chekan K.O. (Ekaterinburg, URFU)**

***The productivity of suffixes is -able-, -ible-  
in Russian word formation***

**Abstract.** In the context of globalization at the turn of XX-XXI centuries there is a lot of activity suffixes able-, -ible- in Russian word formation. The article discusses the reasons for the productivity of borrowed suffixes, their activity in different time intervals, identified areas in which the suffixes are involved in the creation of new words: medicine, information technology, etc. The source of the study was: Internet resources, mass media, numerous dictionaries – explanatory, terminological, foreign words.

**Keywords:** word formation; productivity; suffixes borrowing words; Russian language.

Одной из актуальных проблем современной лингвистики является усвоение иноязычных элементов и их функционирование в русском языке. Состояние русского языка на данный момент характеризуется активными процессами заимствования. Заимствуются целые лексические ряды, оформленные однотип-



но, в которых постепенно начинают выделяться определенные структурные элементы, формироваться определенное значение выделяемых отрезков. Таким образом, происходит становление иноязычных структурных элементов как самостоятельных морфем в русском языке, среди которых – суффиксы -абельн-, -ибельн-. Нами зафиксировано сто лексем с данными суффиксами.

На сегодняшний день это полноценная морфема, которая четко выделяется в русском языке как структурный элемент слова, имеет вполне определенные значения:

качественное значение: признак, обозначающий качество предмета, его неотъемлемое свойство;

способность вызвать то, или пригодность для того, что названо мотивирующим словом;

возможность осуществления действия, названного мотивирующим словом.

и функционирует в языке как продуктивный словообразующий формант, образуя новые слова и на базе русских основ: летабельный, ловибельный, печатабельный.

К причинам продуктивности данной морфемы можно отнести:

Во-первых, процесс интернационализации на рубеже XX-XXI вв., который привел к интенсификации общения носителей русского языка с людьми, пользующимися другими языками, а также к заимствованию лексики из других языков.

Во-вторых, фактор престижности, когда иностранное слово осознается более престижным по сравнению с соответствующим словом русского языка. Проиллюстрируем данный тезис на примере лексем презентабельный и коммуникабельный: презентабельный для носителя языка выглядит солиднее, чем представительный, коммуникабельный – лучше, чем общительный. Следует учитывать и такое явление, как «повышение в ранге», суть которого заключается в том, что заимствованное слово приобретает другие коннотации значения, прилагается к объекту более престижному [Крысин, 2002, с. 29]. Это можно проследить на примере слова эксклюзивный: если в языке-источнике (франц.) данное слово имело значение «простительный, извинительный» и применялось абсолютно к любым сферам жизнедеятельности, то в русском языке данное слово употреблялось

только в речи молодых щеголей, подражающих всему французскому – за пределами речи франтов лексема не употреблялась.

В-третьих, к причинам продуктивности данных суффиксов мы относим и фактор моды, которая взаимосвязана с яркостью и экспрессивностью самой морфемы – так, Виноградов подчеркивал, что яркость суффикса несомненна. [Виноградов, 1947, с. 215]. Мода же может проявляться как на отдельное слово, так и на словообразовательную модель. Говоря о моде на отдельное слово, следует отметить особую активность употребления слова читабельный в XX в. и в средствах художественной литературы, и в средствах массовой информации – что более частотно. Популярность лексемы читабельный породила и другие новообразования – носибельный, печатабельный, рисовабельный, смотрибельный и т. д., что привело к формированию моды на саму модель.

Переходя к анализу продуктивности данных суффиксов, необходимо сказать о том, что Русская грамматика 1980 г. решала вопрос положительно: продуктивность обнаруживается в разговорной, в частности профессиональной, речи [АГ-80, 1980, с. 276]. Данный тезис не потерял актуальности и сейчас, на что указывает все большее количество новообразований с данными формантами. Однако стоит учитывать тот факт, что продуктивность данной словообразовательной модели в разные временные промежутки была неодинакова, неоднородна – это объясняется, например, самим процессом адаптации морфемы.

Проследим продуктивность данной морфемы на разных этапах развития языка. В XVIII в, когда и появляются первые слова с данным элементом, заимствованные из франц. языка (пардонабельно, резонабельный, экскузабельный), а также в XIX в. ощущалась чужеродность, «вычурность» данной морфемы, что подтверждается и контекстами употребления того времени, где нередко лексемы употреблены скорее в ироническом ключе, например, чтобы высмеять подражание людей французской культуре. В качестве примера рассмотрим реплику Дюфи-зы из комедии А. П. Сумарокова «Ссора у мужа с женою»: «Для чего не введи? Вить вместо уборного стола говорят ле туалет, вместо обоев – tapesserie, вместо простительно – пардонабельно, вместо готовальни – *étuit*. Да мало ли уж эдаких прекрасных слов в варварской наш язык введено». Слово пардонабельно

употреблено здесь иронически, с целью показать слепое подражание всему французскому. Таким образом, можно говорить о том, что продуктивность морфем в то время была достаточно низкой, что находит отражение и в малом количестве лексем с -абельн-, -ибельн-.

Уже в XX в. вследствие как роста заимствований (в основном, из английского языка), так и появления гибридных образований продуктивность суффиксов -абельн-, -ибельн- начинает увеличиваться. Судить о росте продуктивности можно по нескольким факторам. Во-первых, действует количественный фактор – растет число слов с -абельн-, -ибельн-. Во-вторых, процесс развития полисемии у лексем также подтверждает несомненную продуктивность суффикса. В-третьих, продуктивность проявляется и косвенно – в том, что появляются производные – существительные с отвлеченным суффиксом -ость, наречия, сравнительная степень прилагательных, а также префиксальные производные (мало-, не- и т. д.). Рассмотрим данный тезис на примере лексемы комфортабельный – существует существительное «комфортабельность», наречие «комфортабельно», сравнительная степень «комфортабельнее», а также префиксальные производные – «малокомфортабельный», «некомфортабельный», т. е. словообразовательный потенциал лексем с данной морфемой огромен.

Словообразовательная модель продуктивна в нескольких сферах.

Наиболее продуктивна данная модель в разговорной речи – неформальном общении – 53%. Об этом можно судить и по активному употреблению слов на интернет форумах, и по тому, что слова с данными лексемами фиксируются в словарях разговорной речи. Так, лексемы высыпательный, звучабельный, катабельный, кусабельный, стирабельный, проливабельный, сучабельный фиксируются в «Словаре неузальных слов современной разговорной речи», вышедшем в 2008 г. Стоит отметить следующую тенденцию: нередко слова в результате длительного употребления теряют оттенок разговорности. Это мы можем проследить на примере лексемы читабельный, которая в первой половине XX в. нередко характеризовалась как разговорно-шутливое образование (в журнале «Вопросы языкознания»).

Сейчас же читабельный без пометы разг. фиксируется в «Энциклопедическом словаре терминов» Ю. В. Борева в 2003 г.

Высокая продуктивность у слов с суффиксами -абельн-, -ибельн- обнаруживается и в профессиональной сфере – 20%: медицинской терминологии (диализабельный, импондерабельный, импутабельный), в сфере информационных технологий (реентерабельный, слова же кликабельный и юзабельный, изначально употреблявшиеся в данной сфере, стали общеупотребительными), математике (сепарабельный), философии (интеллектуальный, сенсительный), астрологии (мутабельный), экономике (сепарабельный).

Отдельно можно говорить о продуктивности данной модели в окказиональном словообразовании, когда отдельные слова принадлежат лишь конкретному тексту, не повторяются в дальнейшем. В качестве примеров приведем единицы, которые называет Б. Норман: избирабельный, награждабельный, совещабельный и т. д. Высокая продуктивность морфем в окказиональном творчестве объясняется несомненной яркостью морфемы. Стоит отметить и тот факт, что слова, некогда считавшиеся окказиональными, принадлежащими одному конкретному тексту, со временем могут расширять сферу применения. Так, лексема стирабельный, употребленная Н. С. Лесковым в «Левше», долгое время считалась окказиональной, однако сейчас данная языковая единица является распространенной в разговорном стиле. Это подтверждается и развитием полисемии у данной лексемы.

Стирабельный. 1. Такой, с которого можно стереть. Перед каждым на виду висит долбица умножения, а под рукою стирабельная дощечка (Н. С. Лесков. Левша, 1881 г.).

2. *Пригодный, подходящий для стирки.* Очень милое платьице, правда, немного излишне броское, но на такую жару в самый раз. А главное – стирабельное (И. Хмелевская. Проселочные дороги, 2001).

Таким образом, можно судить о том, что на современном этапе развития языка продуктивность суффиксов -абельн-, -ибельн- несомненна: она объясняется все более активным процессом словообразовательной адаптации морфем на русской почве.

### **Литература**

Виноградов В. В. Русский язык. – М., 1947. – 785 с.

Крысин Л. П. Словообразование или заимствование? Заимствования в русском языке // Русский язык в школе. – 1997. – № 6. – С. 84-88.

Крысин Л. П. Лексическое заимствование и калькирование в русском языке последних десятилетий // Вопросы языкознания. – 2002. – № 6. – С. 27-34.

Русская грамматика: в 2 т. / ред. кол.: Н. Ю. Шведова [и др.]. – М.: Наука, 1980. – Т. 2: Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. – 710 с.

**Шадрина Ю.О. (Екатеринбург, УрГПУ)**

***Прецедентные имена религиозной сферы  
в романе Майкла Фрейна «Одержимый»***

**Аннотация.** В статье объясняется понятие прецедентности и упоминается одна из самых распространенных классификаций прецедентных феноменов. Также в статье рассматриваются наиболее часто употребляемые прецедентные имена религиозного происхождения и производится анализ их употребления в романе Майкла Фрейна «Одержимый».

**Ключевые слова:** прецедентные феномены; прецедентные имена; постмодернизм; религия; английская литература; английские писатели; литературное творчество; романы; Библия.

**Shadrina Yu.O. (Ekaterinburg, USPU)**

***Precedent names of the religious sphere  
in the novel by Michael Frane “Headlong”***

**Abstract.** The article deals with the term of precedence and one of the most widely spread classifications of precedent phenomena is mentioned. The article is also concerned with the investigation of the most widely used religious precedent names and their usage in the novel “Headlong” by Michael Frayn.

**Keywords:** case phenomena; case names; postmodernism; religion; English literature; English writers; literary creation; novels; Bible.

При анализе постмодернистского художественного произведения одной из задач исследователя является изучение связей представленного текста с уже существующими текстами. Феномен наличия в тексте отсылок к ранее созданным текстам получил название «интертекстуальность» и был введен Юлией Кристевой во второй половине XX века. На современном этапе изучение феномена интертекстуальности расширяется и теперь уже затрагивает вопрос прецедентности. Впервые термин «прецедентный текст» был упомянут Ю. Н. Карауловым в работе «Русский язык и языковая личность», где ученый называет преце-

дентным текстом произведение, значимое как для определенного языкового сообщества, так и для конкретной личности, знание о котором передается через поколения [Караулов, 2010, с. 216]. Позже такие исследователи как Д. Б. Гудков, И. В. Захаренко, В. В. Красных и Д. В. Багаева предложили разделить все прецедентные феномены на 4 больших группы: *прецедентные имена, прецедентные тексты, прецедентные высказывания и прецедентные ситуации* [Красных, 2002, с. 60]. **Прецедентным именем** считается частное имя, «связанное с широко известным текстом, как правило, относящимся к прецедентным (например, Печерин, Теркин), или с прецедентной ситуацией (например, Иван Сусанин)» [Там же, с. 48].

Среди наиболее распространенных прецедентных феноменов согласно различным исследованиям, прецедентные феномены религиозного истока являются одними из самых употребляемых и оказывающих достаточное влияние на различные художественные и публицистические тексты. Поэтому нам думается правильным остановиться на рассмотрении функционирования именно религиозных прецедентных феноменов, а конкретнее, прецедентных имен, в постмодернистском романе Майкла Фрейна «Одержимый» (“Headlong”, 1999). Повествование в романе идет от лица искусствоведа по имени Мартин Кейн, который отправляется на поиски «пропавшей» картины из серии «Времена года» нидерландского живописца Питера Брейгеля. Так как в романе речь идет о картине художника XVI века, достаточное употребление различных религиозных имен оправдано сюжетной тематикой как упоминаемых картин, так и самого романа.

Изучив роман, мы выделили такие прецедентные имена религиозного происхождения как Mary Magdalene (Мария Магдалина), Solomon (Соломон), Tower of Babel (Вавилонская Башня) и The Virgin (Дева Мария). Но наиболее употребимым прецедентным именем религиозного истока является имя **Jesus Christ** (Иисус Христос). Данное прецедентное имя используется рассказчиком в основном для обозначения названий картин, в отрывках, где он пересказывает или цитирует мысли различных исследователей, изучавших жизнь и творчество Питера Брейгеля старшего, а также ссылающихся на произведения других художников, например, Ганса Мемлинга, фламандского живопис-

ца XV века.: ««*You can see two distant valleys, with crags and castles, and a river winding towards the sea, framing the Scenes from the Life of the Virgin and of **Christ** that Hans Memling painted in 1480*» [Frayn, 1999, с. 93].

В связи с упоминанием различных произведений Питера Брейгеля старшего, где присутствует Иисус Христос, можно выделить 2 уровня восприятия этого прецедентного феномена художником через восприятие рассказчика. «*I'm back upstairs by this time, anyway, looking through the various commentators... 'Bruegel,' says Friedländer, 'was the first artist successfully to eliminate the lingering echo of religious devotion'*» [Там же, с. 162]. В романе Фрейна герой-ученый предпринимает исследование по интересующему его предмету, что позволяет автору, как это часто бывает в постмодернистском романе, включить в текст произведения множество подлинных и вымышленных цитат из научных работ. В данном контексте можно отметить, что художник воспринимается исследователями как религиозный отступник, который позволяет себе нарушить каноны живописи и изображать нерелигиозные сюжеты. Продолжая изучать различные источники, главный герой приходит к выводу, что Питера Брейгеля старшего считают настоящим еретиком: «*... until I get to the eighty-seventh item on the list: the Gazette des Beaux-Arts, February 1986, with a contribution on Pieter Bruegel, peintre hérétique. A heretic? ... A heretic, yes. I think of that little figure in the background of so many of Bruegel's pictures... the one whose view is different, whose fate is against the grain of the everyday world around him, and whose unremarked presence changes everything*» [Там же, с. 173-175]. В представленном отрывке мы также можем заметить, что главный герой соглашается с мнениями различных исследователей, называя Питера Брейгеля еретиком. И здесь мы можем выделить первый уровень восприятия прецедентного имени Иисус Христос. Это «*the condemned Christ*» [Там же, с. 174] (приговоренный Иисус). Благодаря исследованию Мартина, мы видим, что, с точки зрения специалистов по творчеству и биографии художника, Питер Брейгель воспринимал Иисуса как символ обреченности и пытался уйти от него и от религии в целом.

В романе представлено несколько концепций творческой биографии художника, и мы можем отметить, что и у главного



героя появляется свое собственное понимание того, какое отношение складывается у художника к исследуемому прецедентному имени. Данный же уровень восприятия прецедентного имени Иисус Христос мы назовем *«the deprecating Christ»* [Там же, с. 218] («не одобряющий» Иисус). Это то понимание изучаемого прецедентного имени, которое выстраивает сам Мартин, основываясь на исследовании как биографии, так и произведений Брейгеля старшего: *«Once again the accused stands surrounded by her accusers. But this isn't a text against false accusation – the woman, according to St John's Gospel, was taken 'in the very act'. Accusers and accused alike have turned to look at **Christ** as he stoops and writes in the dust... 'He that is without sin...' **Christ** is deprecating our pretensions to accuse and condemn our fellows in any circumstances, however true the accusation, however justified the condemnation»* [Там же, с. 218-219]. Основываясь на своем обширном исследовании, а также на работах самого художника (в частности, на картине «Христос и женщина, уличенная в прелюбодеянии») главный герой понимает, что Питер Брейгель старший видит, что Иисус не одобряет действия всех, кто правдиво или ложно обвиняет своих собратьев в совершенных поступках. Мартин отмечает, что на самом деле художник проводит параллель между собой и Иисусом: *«And again, in the year before this, 1563, when Bruegel painted the biblical subject which is complementary to the slaughter – The Flight into Egypt, the story of **Christ's** escape from death at the hands of the political power. This is even more striking, because **Christ** escaped by his abrupt removal from Bethlehem to Egypt – and 1563 was the year in which one of the few known events in Bruegel's own life occurred: his abrupt removal from Antwerp to Brussels»* [Там же, с. 221], видя в себе его последователя и союзника, но никак не отступника от веры в Христа. Поэтому здесь мы можем отменить новый уровень восприятия данного прецедентного имени, где Мартин уподобляет Питера Брейгеля старшего Иисусу Христу.

Вторым наиболее употребляемым религиозным прецедентным именем может быть названо имя **Saul** (Саул/Савл). На протяжении всего романа мы можем отследить два основных использования данного прецедентного имени. С одной стороны, данное прецедентное имя используется для названия картин

различных художников и рассуждений об истории изобразительного искусства, где главный герой подчеркивает разницу между Саулом, первым царем народа Израиля, и Савлом, преследователем христиан, который впоследствии стал святым Павлом: *«There are more troops in The Adoration of the Kings. Why? There are none in the Bible story. ... A complete army in the Suicide of Saul, painted in 1562, as the new campaign of religious persecution got under way. This is another iconographic rarity – **the Saul of the Old Testament**, falling on his sword because the crushing of his nation by its enemies the Philistines has reduced him to despair. ... There's another army marching up into the mountains in the Conversion of Saul. This is the other **Saul**, the **Saul of the New Testament**, and his accompaniment by an army on his journey from Jerusalem to Damascus is exceedingly odd»* [Там же, с. 298]. Но также исследуемое прецедентное имя используется главным героем для создания более живого описания того, что он ощущает, когда понимает, что его самый близкий человек (Кейт – его жена) не верит в него и его не поддерживает в достижении поставленной цели. При этом рассказчик переплетает качества этих двух персонажей, создавая некий новый комплексный образ одинокого страдальца для создания большей образности: *«I'm as isolated as **Saul**, in the great Conversion on the left-hand wall of the Kunsthistorisches. I'm lying at the side of the Damascus road, felled and blinded... All around me the great army flows on, upwards and onwards into the mountains. The river of men is Kate and the rest of mankind, going about the settled business of their lives... What none of them knows is that I shall rise as Paul, and my awkward little fit will have changed the world»* [Там же, с. 128-129]. Стоит отметить, что изначально главный герой не уточняет, какого из двух библейских персонажей он имеет в виду. Рассуждая о своем состоянии, он использует как реалии, описанные в жизни Саула (армия во время битвы с филистимлянами), но также ссылается на перерождение в святого Павла, что является основной характеристикой Савла. И только ближе к концу произведения главный герой разводит двух носителей имени, так и не уточнив, кого же конкретно он сам имел в виду.

Проанализировав функционирование некоторых прецедентных имен в произведении, мы можем сделать вывод о том, что в

постмодернистском романе одно и то же прецедентное имя может быть рассмотрено с различных, а иногда и абсолютно противоположных точек восприятия как читателя, так и самого героя, дополняя не только новые грани к образу, а комбинирует их и создает абсолютно новые образы.

### Литература

*Бобырева Е. В.* Прецедентные высказывания религиозного дискурса // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2007. – № 2. – С. 3-6.

*Караулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. – М.: Издательство ЛКИ, 2010. – 264 с.

*Красных В. В.* Этнопсихолингвистика и лингвокультурология. – М.: МГУ, 2002. – 283 с.

*Львов С. Л.* Питер Брейгель Старший. – М.: Терра-Книжный клуб, 1998. – 304 с.

*Орлова Н. М.* Прецедентные феномены библейского истока в русской филологической традиции // Вестник Тамбовского университета. – 2008. – № 5. – С. 196-199.

*Орлова Н. М.* Смысловая структура и динамика прецедентной ситуации библейского истока // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. – 2015. – № 3. – С. 128-134.

*Пономарева Т. Д.* Питер Брейгель Старший. – М.: Белый Город, 2014. – 170 с.

*Пыстина О. В.* Функционирование библеизмов как прецедентных феноменов в современном медиатексте (на примере региональных СМИ) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 10. – С. 137-141.

Роман Майкла Фрейна «Одержимый»: комментарии / науч. ред. К. Хьюитт. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 2006. – 70 с.

*Frayn M.* Headlong. – London: Faber and Faber Limited, 1999.

**Шолохов М.А. (Челябинск, ЮУрГУ)**

*Лингвокультурная специфика вербальных интернет-мемов*

**Аннотация.** С развитием интернета и социальных сетей виртуальная коммуникация вышла на новый уровень. Мировая паутина стала самым востребованным источником информации и начала диктовать новые тренды. Язык интернета стал выделяться и исследоваться как особая категория. Особенностью его является полная свобода и открытость к возможным экспериментам и трансформациям. Свое место в этой среде быстро заняла сфера комического: традиционные жанры шуток и анекдотов развились и расширились с учетом мультимедийной и интермедийной специфики интернета. Так появился новый феномен виртуальной культуры – интернет-мемы.

**Ключевые слова:** юмор; Интернет; интернет-мемы; лингвокультурология; мультимедиа; язык интернета.

**Sholokhov M.A. (Chelyabinsk, SUSU)**

*Lingo-cultural specificity of verbal Internet memes*

**Abstract.** With the development of the Internet and social networks, virtual communication has reached a new level. The world wide web became the most demanded source of information and began to dictate new trends. The language of the Internet began to stand out and be explored as a special category. Its feature is complete freedom and openness to possible experiments and transformations. The comic quickly took its place in this environment: the traditional genres of jokes and anecdotes evolved and expanded to reflect the multimedia and intermedia specifics of the Internet. This is how a new phenomenon of virtual culture appeared – Internet memes.

**Keywords:** humor; Internet; Internet memes; linguoculturology; multimedia; internet language.

С развитием интернета и социальных сетей виртуальная коммуникация вышла на новый уровень. Мировая паутина стала самым востребованным источником информации и начала дик-

товать новые тренды. Язык интернета стал выделяться и исследоваться как особая категория. Особенностью его является полная свобода и открытость к возможным экспериментам и трансформациям. Свое место в этой среде быстро заняла сфера комического: традиционные жанры шуток и анекдотов развились и расширились с учетом мультимедийной и интермедиальной специфики интернета. Так появился новый феномен виртуальной культуры – интернет-мемы.

Понятие мема берет свое начало из труда Ричарда Докинза «Эгоистичный ген». Однако термин возникает немного в ином значении: мем у Докинза – базовая единица передачи культурной информации, распространяемая при помощи репликации. По аналогии с генами в биологической эволюции мемы являются составляющей эволюции культурной. Они подвержены естественному отбору, мутации и искусственной селекции. Среди примеров мемов – «идеи, словечки и выражения, мелодии, способы варки похлебки и сооружения арок, даже понятие о Боге и теория Дарвина» [Докинз, 1993, с. 189]. В качестве путей распространения Докинз выделяет все сферы человеческой коммуникации. Как уже говорилось выше, открытой средой для распространения информации в начале 21 века стал Интернет. И с возникновением нового пространства для репликации не заставило себя ждать появление интернет-мемов. Интересно, что это понятие стало не абстрактным наименованием популярных в интернете единиц информации, а заняло свое место в сфере комического.

Согласно определению М. А. Кронгауза «Под интернет-мемом подразумевается любая, но короткая информация (слово или фраза, изображение, мелодия и т. п.), мгновенно и неожиданно ставшая модной и воспроизводящаяся в интернете, как правило, в новых контекстах или ситуациях» [Кронгауз, 2012, с. 162]. Похожее определение дает Ю. В. Щурова [Щурина, 2012, с. 128]. Однако нас интересует языковая сторона проблемы, поэтому дадим определение текстовому интернет-мему.

Итак, вербальный интернет-мем – единица текстовой информации комического характера, спонтанно получившая распространение в сети Интернет (сравнима с фразеологическими единицами в языке). Может представлять собой как независимый вербальный объект, так и являться названием, либо частью

интернет-мема визуального (здесь стоит отметить, что несмотря на вхождение в состав независимого мема, вербальную его часть допустимо рассматривать как самостоятельный объект, так как в культурной среде она может существовать сама по себе и лишь нести коннотацию визуального мема).

Исходя из этого, дадим классификацию вербальных интернет-мемов:

1. Чисто вербальный мем.
2. Коннотативное наименование видео-мема.
3. Коннотативное наименование визуального мема (или пички в интернет-сленге).
4. Составная часть визуального мема (креолизированный мем, по классификации Ю. В. Щуровой).
5. Застывшие (единичные) визуальные мемы.
6. Мемы-шаблоны (фейсы, эдвайсы и комиксы).

Стоит отметить сложность классификации мемов в связи с постоянным пересечением видов информации. Например, ставший популярным в начале октября мем «Я крокодил, крокожу и буду крокодить» можно назвать чисто вербальным, т.к. в интернете он существует и воспроизводится как абстрактная текстовая единица. Однако свое начало он берет из видеоклипа Стаса Экстаза «Я крокодил». Кроме того, не заставили себя ждать и появились пикчи, иллюстрирующие данное выражение.

Итак, **чисто вербальный мем** – явление достаточно редкое. Ярким примером является мем «Че там у хохлов?». Он возник в 2014 году из-за эффекта насыщения волной новостей, связанных с событиями на Украине. Позже возникали визуальные мемы на этой основе, однако сама фраза сохранилась как независимый объект.

Самым ярким примером **коннотативного наименования видео-мема** является выражение «Это фиаско, братан». Фраза получила свое распространение из видео пользователя Shiba Stiv. В нем пес породы сиба-ину, пытается перейти реку по дереву, но срывается и падает. Хозяин, снимающий на телефон, комментирует произошедшее фразой: «Это фиаско братан». Благодаря эффекту стилистического несоответствия фраза приобрела комический характер, а видео получило вирусный характер и к октябрю 2017 года набрало 2 миллиона просмотров. Вы-

ражение же стало самостоятельным вербальным мемом, олицетворяющим неудачу, невезение.

**Коннотативное наименование визуального мема** зачастую является образом, несущим некоторый смысл. Например, мем «Ждун» – наименование скульптуры из Нидерландов. Это безногое существо с головой морского слона, сидящее, сложа руки, стало олицетворением ожидания. Эта символика перенеслась и на вербальную составляющую – наименование мема.

Здесь заметим, что граница наименований и составных частей мема очень расплывчата. Так, мем «Дратути)0)» является **составной частью застывшего визуального мема** (единичного визуально-вербального объекта, содержание которого не меняется) – это фотография деревянной стены, на которой можно разглядеть очертания собаки. В классическом виде мем существует именно с надписью на изображении, однако вербальная составляющая получила более широкое распространение и вошла в сленг как подобие слово «здравствуйте», имитирующее языковое нарушение (имитация языковых нарушений – частый прием в вербальных интернет-мемах). На основе этого вербального объекта также возникли другие визуальные мемы.

Последнюю категорию можно назвать самой известной: **мемы-шаблоны** в той или иной форме существуют с самого создания интернета. Сначала были распространены комиксы с, так называемыми, **фейсами** (персонажи комиксов, олицетворяющие определенные эмоции), затем возникли **мемы-эдвайсы** (изображения некоего, зачастую стереотипного, персонажа на цветном фоне). Эти шаблоны обыгрывали конкретные образы (филологическая дева, раптор-философ и т. д.) В настоящий момент в интернете широко распространены шаблоны **комиксов**, в которые добавляется вербальная часть определенного содержания (например, известный мем «Карл»). В целом, вербальная составляющая шаблонных мемов является наименее самостоятельной, однако имеет некие особенности. Например, комиксы с использованием фейсов в конце 2000-х регулярно использовали выражения «То чувство, когда...» и «Ты что, не с этой планеты?», ставшие после самостоятельными вербальными мемами. То же самое наблюдается в настоящее время с комиксами. Например, уже упомянутая выше речевая конструкция «...»,

Карл!», имеющая значение «Ты не представляешь себе», вышла за границы комиксов и давно используется как вербальный мем в межличностной коммуникации.

Таким образом, вербальные интернет-мемы можно соотнести с фразеологическими единицами – устойчивыми выражениями, несущими коннотативное значение. С другой стороны, данный феномен виртуальной языковой культуры можно назвать фольклором Интернета. По аналогии с устным народным творчеством, мемы зачастую не имеют известного и конкретного автора, а также распространяются путем бессистемной передачи информации (иногда и «из уст в уста»). Итак, мы можем говорить о том, что вербальные мемы являются полноправным, сложным и развивающимся феноменом виртуальной языковой культуры, трансформируют ее и стремятся занять доминирующее положение в информационной среде. Также можно предположить возникновение в ближайшее время научных теорий, выделяющих интернет-мемы как самостоятельный вид искусства.

### **Литература**

- Докинз Р.* Эгоистичный ген. – М.: Мир, 1993. – 318 с.
- Кронгауз М. А.* Мемы в интернете: опыт деконструкции // Научный диалог. – 2012. – Вып. 3: Филология. – С. 160-172.
- Щурина Ю. В.* Интернет-мемы как феномен интернет-коммуникации // Наука и жизнь. – 2012. – № 11. – С. 127-132.



### **Сведения об авторах**

Берсенёв Михаил Андреевич – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Доценко Елена Георгиевна

Бобрикова Татьяна Анатольевна – магистрант, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Бразговская Елена Евгеньевна

Ведерникова Полина Викторовна – студент третьего курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – к.ф.н., доц. Багдасарян Ольга Юрьевна

Градобоева Анастасия Анатольевна – студент четвертого курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – к.ф.н., доц. Семухина Ирина Александровна

Жиляков Никита Александрович – магистрант, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Елена Георгиевна Доценко

Зурбашева Юлия Константиновна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – к.ф.н., доц. Гутрина Лилия Дмитриевна

Кадушина Ольга Игоревна – студент четвертого курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)

Научный руководитель – д.ф.н., проф. Ермоленко Светлана Ивановна

Качков Илья Александрович – магистрант департамента «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Пращерук Наталья Викторовна

Колпакова Екатерина Владимировна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Еремина Светлана Александровна

Кунгурцева Анастасия Павловна – студент Института социально-гуманитарных наук, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Корнилова Лариса Николаевна

Морозова Мария Константиновна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Ложкова Татьяна Анатольевна

Потапова Евгения Владимировна – студент департамента «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Зырянов Олег Васильевич

Пуртова Татьяна Олеговна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Барковская Нина Владимировна

Редькина Кристина Вадимовна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Ложкова Татьяна Анатольевна

Савина Оксана Владимировна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Барковская Нина Владимировна

Степанова Полина Сергеевна – студент второго курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Барковская Нина Владимировна

Сутягина Татьяна Евгеньевна – магистрант, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Ермоленко Светлана Ивановна

Тарагара Юлия Сергеевна – студент третьего курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Багдасарян Ольга Юрьевна

Ткачук Анастасия Александровна – студент третьего курса, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Багдасарян Ольга Юрьевна

Чекан Каролина Олеговна – студент департамента «Филологический факультет», Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (Екатеринбург)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Иванова Елена Эдуардовна

Шадрина Юлия Олеговна – магистрант, Уральский государственный педагогический университет (Екатеринбург)  
Научный руководитель – д.ф.н., проф. Доценко Елена Георгиевна

Шолохов Матвей Александрович – студент Института социально-гуманитарных наук, Южно-Уральский государственный университет (Челябинск)  
Научный руководитель – к.ф.н., доц. Пелихов Денис Александрович

Научное издание

***АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ  
ФИЛОЛОГИИ***

Выпуск 18

Уральский государственный педагогический университет.  
620017 Екатеринбург, пр-т Космонавтов, 26.  
E-mail: [uspu@uspu.me](mailto:uspu@uspu.me)